

جمالية التلقى

من أجل تأويل جديد للنص الأدبي



تأليف : هانس روبرت ياوس

484

ترجمة

رشيد بنحدو

المشروع القومي للترجمة

جمالية التلقي

من أجل تأويل جديد للنص الأدبي

تأليف : هانس روبرت ياوس

ترجمة : رشيد بنحدو

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

– العدد : ٤٨٤

– جمالية التلقى

– هانس روبرت ياوس

– رشيد بنحديو

– الطبعة الأولى ٢٠٠٤

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

L'Esthétique de la réception

Pour une nouvelle interprétation

du texte littéraire.

تأليف : Hans Robert Jauss

الصادر عن دار نشر

H. Pokdus, Schwyz

1994

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel. : 7352396 Fax : 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7 مقدمة المترجم
19 الفصل الأول : حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية
83 الفصل الثاني : الإنتاج والتلقى : أسطورة الأخوين العدوين
99 الفصل الثالث : جمالية التلقى والتواصل الأدبي
119 الفصل الرابع : جمالية التلقى : منهج جزئي
124 ١ - التلقى والأثر الذي يحدثه العمل
128 ٢ - التقليد والانتقاء
134 ٣ - أفق التوقع ووظيفة التواصل
141 مسرد مصطلحي
145 ثبت الأعلام

مقدمة المترجم

يستطيع القارئ العربى أخيراً أن يقرأ كتاباً كاملاً بالعربية للمنظر والناقد الألمانى المعاصر هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) ، سبق لى أن تعاقدت مع المؤلف على ترجمته . فعلى هامش زيارته لفاس فى ١٩٩٤ ، حيث ألقى محاضرتين بالفرنسية حول تصوّره للتأويلية الأدبية فى كلية الآداب والعلوم الإنسانية (ظهر المهران) ، وبعد أن علم أنتى أدّرس نظريته حول التلقى فى مستوى دبلوم الدراسات العليا المعمقة ، أعرب لى عن رغبته فى أن أترجم جانباً من فكره حتى يتمكن الباحثون المغاربة والعرب عموماً من تداول «جمالية التلقى» بالعربية ، يقيناً منه بأنها كفيلة بالإسهام فى تخليص الدرس الأدبى عندنا من بعض مآزقه . وكنت قد قدمت له لمحة إجمالية عن حال النقد الأدبى بالمغرب خاصة وبالعالم العربى عامة ، كانت عبارة عن قراءة شخصية لمناهج مقارنة الأدب عندنا ، مازلت مقتنعاً بنتائجها ، وهى أن دراسة الأدب ومعالجة قضاياها ترتئنان بعدد من التصوّرات التى قد لا تخلو من سلبيات .

فمازال التأريخ للأدب المغربى والعربى تتحكم فيه روح الصنافة الوضعية المحتفية بالظواهر العامة والمشاركة على حساب السمات الخاصة التى هى ما ينبغى الاهتمام به لأنها ما يصنع أدبية النصوص . وهذه الظواهر نفسها لا يتم رصدها من زاوية جمالية سانكرونية ، بل من زاوية حدّثية دياكرونية بحكم تبعيتها لحيثيات سياسية : فهناك مثلاً أدب مغربى متعدد بتعدد العصور أو الدول السياسية الحاكمة ، لا أدب مغربى واحد تعاقت عليه إبهستيمات جمالية تبعاً لقانون التطور الأدبى .

وماعدا استثناءات قليلة ، فإن النقد فى حد ذاته ظل يكتسى عندنا طابع الهواية الموسمية طالما أن معظم ممارسيه هم نقاد أيام الأحد ! ولئن كانت لهذا النقد قيمة إيجابية تتمثل فى سد نوع من الفراغ الناتج عن غياب نقد صحفى متخصص فى تقنيات تقديم الكتب وإغراء القراء باقتنائها وقراءتها ، فإنه مع ذلك يعانى من سلبيات ليس أقلها الأحكام الانطباعية وعدم الاطّراد فى المواكبة والحسابات الشللية المقيدة .

أما عن الاستثناءات الملمع إليها ، فتتجلى فى اضطلاع بعض الباحثين الجامعيين بمهمة نقد الكتب من زوايا نظر محددة تمليها مناهجٌ مقاربة مضبوطة ، وإن كانت دراسات بعضهم يغلب عليها أحياناً التطبيق الحرفي والحرفي لشبكات قرائية جاهزة تتحول معها النصوص المدروسة إلى أطراف أو هياكل سلبت منها الحياة لفرط ما جُرِّبَتْ - على أجسادها سريعة التأثر - المناهج والنظريات الأجنبية !

وبخصوص البحث الأكاديمي بحصر المعنى ، أى ذاك الذى يتخذ هيئة أطروحات جامعية ، فإن ما يطبعه فى الغالب ، الذى لا يلغى المستثنى ، هو تصرفه العبثي والأخرق فى المناهج باسم تكاملية مزعومة وموسوعية وهمية . ولا غرو أن الخلط بين المناهج المتعددة ، سعياً وراء استنفاد الباحث الواحد للنص الواحد ، لا يخلو من مفارقة صارخة ، وهى التوفيق التلفيقي بين مناهج متنايزة إبستمولوجيا وإجراءياً ، الذى يترتب عنه تحييد النص وحرمانه من غريزة المقاومة التى هى جوهر الأدب ، مقاومته للقولية والانتماطية ، ومن ثم تطويعه قسراً ليكون فى خدمة هذه المناهج . والحال أن الحس السليم يقتضى تطويع المناهج لتكون فى خدمة الأدب ، لكن شريطة ألا يُنفَّذَ نفس الناقد على نفس النص ، بل نقاد متعددون على نص واحد أو نصوص متعددة .

كانت هذه هى الصورة البانورامية التى رسمتها لرائد «جمالية التلقى» عن النقد المغربى ، والتى تكاد لا تختلف عما هو سائد عربياً . وأتذكر الآن أننى استثنيت منها لوناً من النقد يتم خارج الأنساق المعرفية والتدابير الإجرائية ، متأبياً التصنف فى خانة محددة ، وهو ذاك الذى تزاوله فصيلة من الأدباء الموهوبين المسوسين الذين ينتجون ، بموازاة نصوصهم السردية أو الشعرية أو المسرحية ، خطابات نقدية تتناول نصوص أندادهم بالتحشية أو التحليل . إنه النقد فى الدرجة الصفر ، متحرراً من سلطان المناهج وعبء المقولات وغُلِّ المفاهيم . وهو عموماً قراءات متوحشة عاشقة لهذه النصوص ومتواطئة مع مؤلفيها . وخاصيته هى تلقائية الأحكام وتقييم الكتابة على أساس من الخبرة الجمالية الذاتية . واستراتيجيته هى ازدواج نقد الآخر (أى نصوص الغير) بنقد الذات (أى النصوص الشخصية) .

وأستطيع الآن أن أخمن مبلغ غبطة ياوس لو امتد به العمر قليلاً ليرى تنفيذ ترجمة هذا الكتاب ، الذى راهن على أنه قمين بإحداث انقلاب جذرى فى حقل الدراسات الأدبية خاصة ، مثلما أحدثته ، منذ السبعينيات ، جمالية التلقى فى

الدراسات الأدبية الغربية عامة . ومن أجل تحديد طبيعة هذا الانقلاب وأصالته ، أرى من المناسب فى هذه المقدمة الإلماع إلى أن تحليل الأدب وتأويله فى السياق الغربى (وإلى حد ما فى السياق المغربى والعربى كذلك ، مع مراعاة بعض الفوارق) كانا فى الجملة يتمّان من ثلاث زوايا متعارضة ، لكنها «متعايشة» : فمن زاوية أولى ، كان يؤرخ للأدب القومية بالتركيز على الأدباء أنفسهم (سيرهم والعوامل الخارجية المؤثرة فيهم) مع حرص استطرادى على تصنيف أعمالهم فى خانات مقررة سلفاً تبعاً لعدد من المتغيرات السياسية أو المهيمنات الغرضية أو السمات الفنية . ومن زاوية ثانية ، كان ينظر إلى الأدب بما هو ممارسة إيديولوجية ترتبط جدلياً بالبنية الاجتماعية – الاقتصادية السائدة ، بحيث يصدر عنها ويعكسها لزوماً . ومن زاوية ثالثة مغايرة لهذه ، كان ينظر إلى النص الأدبى بما هو نشاط لغوى وتكيف شكلى لا يتعلقان إطلاقاً بأية اعتبارات خارجية محتملة ، ومن ثم فهو يتمتع باستقلاله الخاص كبنية مكتفية بذاتها .

من هذه اللمحة ، التى قد لا تخلو من غلو فى التعميم ، يتبين أن ما ميز مناهج التأريخ للأدب وتحليله إلى غاية السبعينيات هو بالتعاقب ما يأتى :

١ – طغيان الحثثات البيوجرافية ،

– تناول النصوص من منظور دياكرونى ،

– تصنيفها فى اتجاهات عامة .

٢ – اعتبار الأدب ممارسة فوقية تحاكي الواقع بما هو نموذج سابق ينبغى التقيد به وتصويره .

– ارتهانه الحتمى بالسياق السوسيو – اقتصادى .

٣ – انغلاق النص الأدبى على نفسه وعدم إحالته على أى شىء آخر عدا اشتغاله الداخلى ،

– عدم ارتباط أنساق الأدلة اللغوية بمفهوم «الذات» ، ومن ثم استقلالها عن مقامى إنتاج المعنى (المؤلف) وتلقيه (القارئ) ،

– فيتيشية مفهوم «البنية» ذى القيمة الأنطولوجية اللاتاريخية ،

- استحالة الكفاية القرائية والتأويلية إلى مجرد قدرة متعالية على إدراك البنية المورفولوجية للنص الأدبي والكشف عن منطق احتماله السطحي .

إزاء ما آلت إليه هذه التصورات من إحراجات ، بادرت جملة من المشروعات المتنوعة الآفاق والمتوازية الآثار إلى نقد الأسس التي تتبنى عليها (تلك التصورات) والمسلّمات التي تُوجهها . وهكذا ، وقع استدراك قصور التأريخ التقليدي للأدب بتطعيمه بمكاسب المقاربة السانكرونية . وتمت مراجعة فرضية محاكاة الأدب الآلية للواقع . وانبعثت مسألة «الذات» في الدراسات النفسية والاجتماعية . وشرعت السيميائية في الكشف عن آليات «اندلال» النص . واهتمت النظريات ما بعد البنيوية بمفهوم «العمل المفتوح» . وكرست التداولية دور المرسل إليه الحيوي في سيرورة التواصل اللغوي والأدبي . كما أن تنظيرات وتحليلات جون بول سارتر ، وروبير إيسكاربيت ، وجاك لينار ، وبيير يوكسا ، وميشيل شارل ، ورولان بارث ، وأمبرتو إيكو ، وولفجانج إيزر ردت للمتلقى كامل أهليته لتفعيل النص الأدبي وتفجير كمونه الدلالي (١) .

في ظل هذه «الحُمَيَا» التقويمية العامة ، ومن قلب جامعة كونسطانس بألمانيا الفيدرالية سابقاً ، أطلق ياكوس مشروعه النظري والمنهجي باسم «جمالية التلقى» ، الذي أجروا على التكهن بأنه حقيق فعلاً بالإسهام في حركة تطوير ممارستنا للنقد . فمن تلك الإشراف على الوضع العام للنقد الأدبي عندنا التي قمت بها في البداية ، يتضح أن خطابه المختلفة الآفاق ستظل قاصرة عن إدراك الأدب في خصوصيته ما لم تأخذ محفل التلقى بعين الاعتبار . كيف لا والقارئ هو من يخاطبه الأدب ؟ فالنصوص لا تكتب لتوضع في الرفوف : إنها سيرورات دلالية كامنة لا تتحقق وتتفعل إلا بالقراءة وفي القراءة . فوجود الأدب يتطلب القارئ بقدر ما يتطلب الكاتب . لذلك ، فمن المنطقي الاهتمام به . ومن أجل ذلك ، يحسن من الآن فصاعداً النظر إلى الأدب من زاوية جمالية التلقى ، أي تمرس القارئ بالنص وتأثره به ، وليس من زاوية جمالية التعاقب الزمني ، المفترضة في التأريخ التقليدي للأدب ، أو جمالية التصوير ، التي ينبني عليها

(١) للإحاطة بهذه التنظيرات والتحليلات ، انظر إحدى دراستي : «قراءة للقراءة» ، الفكر العربي المعاصر ، العدد ٤٨ - ٤٩ - ١٩٨٨ ، بيروت - باريس ، ص. ١٣ - ٢٤ أو «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر» ، عالم الفكر ، المجلد ٢٣ ، العدد ١ - ٢ ، ١٩٩٤ ، الكويت ، ص. ٤٧١ - ٤٩٥ .

النقد الواقعي ، أو جمالية الإنتاج ، التي يقوم عليها النقد المباحث . ونتيجة لتغير الزاوية هذا ، تصبح تاريخية الأدب مرتبطة بالعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي .

هذا يعني إذن «تبئير» الاهتمام لا على النص من حيث موقعه في سلسلة تاريخية أو من حيث حمولته الفكرية أو من حيث ماديته الشكلية أو اللغوية ، ولكن من جهة تلقيات القراء المتعاقبة لهذا النص . إن الإبدال الجديد الذي تقترحه جمالية التلقي على النقد العربي هو الاهتمام بأثر الأدب في القارئ ، لا بالأدب في حد ذاته أو في حد مرجعيته أو تاريخيته . فالسؤال الذي يتعين على الناقد طرحه من الآن ليس هو : ما موقع النص في الصيرورة التاريخية أو ما الذي يقوله أو كيف يقوله ؟ وإنما هو : ماذا يحدث في القارئ حين يقرأ ؟ أي : ما هو وقع النص فيه ؟ وفي إجابته على هذا السؤال الجديد إجابة على سؤال النقد الأزلي : هل النص الأدبي المنقود جيد أو رديء ؟

كيف ذلك ؟ ينطلق ياوس من فرضية أساس مفادها أن النص لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ . فليس مصدره أرضاً خلاء ولا مصيره أرضاً يباباً . إن كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي يَكَيِّفُ تَصَرُّفُهُ في الموضوعات والأفكار وتديبره للغة وسياسته للأشكال والأساليب . ويتكون من تَمَرُّسه الجمالي بالجنس الأدبي الذي يبدع فيه ومن تصوُّره الخاص للكتابة ومن ذخيرة قراءاته . وبالمقابل ، فإن كل قارئ ، خاصة إذا كان ناقدًا ، يمتلك أفقًا فكريًا وجماليًا كذلك يشترط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية . ويتألف هذا الأفق المدعوب «أفق التوقع» من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء ، ومن وعيه المسبق بالعلاقة التناسلية التي تربطه بنصوص أخرى من حيث البنية الشكلية والطيمية ، ومن معرفته المسبقة بالفرق الجوهرى بين التجريب النصي الذي يميز الخطاب الأدبي والتجربة الواقعية التي تميز باقى الخطابات غير الأدبية ، أى الفرق بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة ، فلا براءة ولا حياد إذن فى كل من الكتابة والقراءة . وحين تتحرك آلية القراءة ، ينشأ حوار خاص بين الأفقين قد يتسم بالتوتر والتجاذب ، حوار يُحتمل أن يتمخض عن تماهى أفق النص مع أفق توقع القارئ أو تخيب ذاك لهذا أو تغييره له . وفى نوعية استجابة النص لأفق القارئ ، تكمن قيمته الفنية : فإذا استجاب له بالتماهى معه ، كان رديئاً . وإذا استجاب له يتخيبه ، كان عديم الأثر . أما إذا استجاب له بتغييره – وهذا أفضل الاحتمالات – فهذا يعنى أنه جيد . لذلك يتعين على الناقد أو المؤرخ الأدبي ، كما يتصوره ياوس ، أن يحلل نوعية الاستجابة

هذه ، وذلك باستجماع تلقّيات قرّاء ذلك النص المتعاقبين ، أى خطاباتهم النقدية ، وفحصها بهدف الكشف عن طبيعة أثره فى كل واحد منهم . فإذا استطاع القارئ مثلاً أن يقاوم النص ، بحيث لم يغيّر أفق توقّعه ، أى معايير الفكرية والجمالية ، كان هذا النص مبتذلاً . وإذا استسلم لغوايته ، وهو ما يؤدى إلى تغيّر هذه المعايير ، كان رائعاً .

هذه إذن هى مهمة النقد الجديدة : تقدير القيمة الجمالية للأدب بتحديد نوعية وشدة آثاره فى القراء ، اللتين يمكن استنباطهما من خطاباتهم النقدية . فكلما كان أثره قوياً ، أى بقدر انزياح النص عن معايير القارئ وتعديله لأفق توقّعه ، كان هذا النص ذا قيمة فنية عالية . فالمسافة الجمالية بين أفق النص وأفق المتلقى هى خير ما يمكن الاحتكام إليه لتحديد جمالية الأدب .

وتوضيحاً لهذه العلاقة الفريدة بين الأفقين ^(١) ، أسوق مثال شعر محمد السرعينى ذى المهيمنة الصوفية . فلا شك فى أن لهذا الشاعر الكبير أفقاً فنياً وإيديولوجياً يحدد البنية الشكلية والدلالية لقصائده تَكُونُ لديه من تَمَرُّسِهِ الجمالى المديد بالصوفية ومن خبرته الطويلة بمنجزاتها فى حقول الفلسفة والأدب والفن . كما أن الناقد يصدر فى تلقّيه لشعر السرعينى عن أفق توقّع خاص يكيّف خطابه ، أفق متحصّل عن ثقافته الأدبية وذائقته الفنية . فما الذى يحصل حين يقارب هذا الناقد ديواناً جديداً لهذا الشاعر ؟ هنا تبرز الملاءة المنهجية الكبرى لمفهوم «المسافة الجمالية» الذى يسمح بتصوّر ربود فعل ثلاثة ممكنة :

- فإذا حصل تطابق تام بين أفق الشاعر وأفق الناقد ، فسيغمر هذا الأخير شعوراً بالرضى والارتياح لأن الديوان لَبَّى توقّعاته وانسجم مع تصوّره للإبداع الشعري . وفى هذه الحالة يكون أثره فيه واهناً أو سلبياً ، ومن ثم تكون نسبة الابتكار والجودة فيه ضئيلة أو منعدمة .

- ولنتصور الآن ناقدًا سيسعى إلى استدراج كتابة السرعينى للشعر إلى أفقه الخاص ، بحيث يحاول مثلاً تطويع شعره للتعبير عن عقيدة دينية معينة أو تسخير

(١) انظر تطبيقاً لهذه العلاقة بين أفق المؤلف وأفق المتلقى ، بين أفق الكتابة وأفق القراءة ، فى دراستى : «الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة» ، ضمن كتاب «من قضايا التلقى والتأويل» ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ١٩٩٥ ، الرباط ، ص ٦٩ - ٧٨ .

لخدمة إيديولوجية غيبية ما ، فلا شك فى أن إحساساً بالخيبة سيعتريه ، وبالتالى سيُحبَطُ أفقُ توقُّعه .

– أما إذا كان الناقد مرتناً غير دوغمائى ، بحيث لا يؤمن بوثوقية الأنساق وجزمية المعايير ، فإنه سينخرط لا محالة فى أفق هذا الشعر الخاص الذى سيجعله يعيد النظر فى تصوره السابق للشعر (ولعه مثلاً بالشعر السياسى أو الغزلى) ، بل ويضع رؤيته للعالم نفسها موضع سؤال . هنا يكون النص قد أصاب هدفه فى الصميم : فكل أدب حق يراهن على تعديل آفاق توقُّع قرائه .

ومن التقليد الدرامى الغربى ، أستعير مثال ناقد مهووس بالمسرح الكوميدى . فهو لا يقرأ النصوص المسرحية ولا يرتاد قاعات العرض إلا للتسلى والترويح عن النفس . ولما يكون بصدد نقد مسرحية هزلية ما – ولتكن لموليير – فهو يهتم بالجوانب المضحكة فيها ، مثل سوء التفاهم وحوارات الصم بين الممثلين وحركاتهم الهزئية وأزيائهم الطريفة وأقنعتهم الغريبة ومواقفهم السخرية والمؤثرات الموسيقية إلخ . إنه إذن ناقد متخصص . ولأنه كذلك ، فهو يحتاز أفق توقُّع خاصاً يتكون من خبرته الجمالية المديدة بشعرية المسرح الكوميدى ، ومن معرفته العميقة بالعلاقة التناسية التى تربط هذا النمط الدرامى بأصوله وامتداداته ، بدءاً من أرسطو فإن اليونانى وبلوتوس اللاتينى ، مروراً بكرنفالات رابلى والفواصل الهزلية فى مسرحيات شيكسبير والكوميديا دى الأرضى ، وصولاً إلى موليير وبيرنارد شو وغيرهما . كما يتكون هذا الأفق من وعيه المسبق بوجود تباعد (بلغة بريخت) بين عالم الركب وعالم الواقع .

ولنتصور الآن أن ناقدنا هذا قد قرأ مسرحية كوميدية لجورج كورتلين أو مارسيل إيمى مثلاً أو شاهدها معروضة . فإن التفاعل معها سيتم التوافق العفوى بين أفق النص وأفق التلقى طالما أن المسرحية قد أجابت عن أسئلته واستجابت لانتظاراته . وسيكون هذا دليلاً على أنها نسخة مطابقة لأصل جاهزٍ تُكرَّرُ موضوعه أو صورةٌ موافقةٌ لمعيارٍ مُقرَّرٍ تجتَرُّ شكله . لكن نفس الناقد سرعان ما سيفتبن ومن ثم سيخيب أفق توقُّعه إذا قام بمراوغة هذه المسرحية بأن يقرأها كما لو كانت مسرحية تواجدية على طريقة راسين أو ملحمة على طريقة بريخت .

بيد أنه إذا قرأ أو شاهد مسرحية عبثية من ذلك النوع الذى يكتبه أرثور أداموف ، أو صمويل بيكيت ، أو أوجين يونسكو وكان ذا دماثة فكرية تؤهله تلقائياً لتقبل صدمة هذا المسرح المختلف ولارتضاء آثاره ، فإنه سيكشف عن التهورس بالجمالية الكوميديّة ، بل وقد تتغير نظرتّه للأشياء والوجود بحيث تصبح سوداوية بعد أن كانت تفاؤلية . وهذا يعنى أن مسرحية أداموف ، أو بيكيت ، أو يونسكو تلك تنطوى على قيم فنية وفكرية أكيدة لم يسعه مقاومة غوايتها ، وسيصبح أفق توقّعه مصوغاً بالتالى من معيار جمالى آخر ينتمى إلى مجال «اللوغوس» أو «الميثوس» ، لا كما كان إلى مجال «الباتوس» أو «الإيثوس» . إنه أفق المسرح الميتافيزيقى أو التجريدى الذى يستمد أركان بلاغته الخاصة من كتابات دوستوفسكى ، وكيبكجارد ، وكافكا ، وسارتر ، وكامو وكومبروين ، والذى يهيمن عليه الارتياح والمفارقة ، والاتصال واللامعنى ، النيهيلية واللامعقول .

من خلال هذين المثالين التوضيحيين ، يتبدى إذن أن مهمة المؤرخ والناقد الأدبى الجديدة تنحصر فى الاهتمام بنوعية العلاقة بين النص والمتلقى ، وذلك انطلاقاً من هذه الأسئلة غير المعهودة : كيف انفعّل القارئ بالنص ؟ هل كان رد فعله هو محض «استهلاكه» بكيفية نمطية ومرضية تجرى على نسق مطرد ورتيب فى قراءة الأدب ، أو هو نوع من الإخفاق فى إكراه هذا النص على قول ما يريد هو (أى القارئ) أن يقوله ، أو هو بالعكس الاندهاش بجذته والانشداد بأصالته الجديران بإغرائه بمراجعة المسلمات الجمالية والقواعد الإجرائية التى كانت تكيف تعاطيه للأدب ، ومن ثم بمعانقة هذا الأفق الجديد والمختلف الذى يصدر عنه ذلك النص ؟

إن جمالية التلقى إذن دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبى يروم استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه (أو نقيضيهما الاتباع والابتذال) لا باستنطاق عمقه الفكرى فى حد ذاته أو وصف سيرورة تشكله الخارجى كما هى فى ذاتها ، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره فى القراء والنقاد من خلال فحص ربود فعلهم وخطاباتهم . فهى إذن نقد للنص من خلال نقد تلقّياته (١) .

(١) لا علاقة إطلاقاً بين جمالية التلقى ونقد النقد . فإذا كانت الأولى تفحص الخطابات النقدية من أجل تقدير نسبة الأسلبة والجمال فى النصوص المدروسة ، كما بينت ذلك ، فإن الثانى يفحص هذه الخطابات فى حد ذاتها ، بحثاً عن بعدها الإجرائى ومنطقها الداخلى وبنيتها الاستدلالية ومرجعيتها المعرفية ، وعن مدى مواظمتها المنهجية للنصوص المدروسة إلخ . والذى يخطط بينهما يؤكد جهله التام لنظرية ياكوس . ألم يقل عنها الناقد السويسرى جون ستاروينسكى إنها «نظرية غير مرصودة للمبتدئين المستعجلين» ؟ (انظر مقدمته الهامة للترجمة الفرنسية لكتاب ياكوس : «من أجل جمالية التلقى» منشورات جاليمار ، ١٩٧٨ ، باريس) .

وهو ما يتم بتحديد مقوماته الفنية وتحليل آثاره الأسلوبية وفحص مضامينه الفكرية التي أفلحت مثلاً - وهذا أفضل الافتراضات - في تعديل تصور المتلقى للأدب ، تأليفاً وتأويلاً ، وذلك استناداً إلى ما يكون قد أنتجه من خطاب نقدي حول النص وكذا إلى هذا النص نفسه . وعلى هذا النحو المتميز ، وإذا جاز لي التحذلق ، تكون ممارسة النقد مُرَاحَةً بين قراءة القراءة وقراءة الكتابة .

هذا وجه واحد فقط من أوجه أصالة جمالية التلقى المتعددة عرضته بإيجاز وتبسيط شديدين . وينطوي - كما اتضح ذلك دون شك - على دعوة إلى الكف عن الاهتمام الفيتيشي بالنص في جزئيته أو تجزئته وإلى الاحتفاء به من حيث ديناميته العلائقية . فما يميز مناهج نقد الأدب وتاريخه ، قبل بروز هذا الإبدال الجديد ، هو بُعدُها الأحادي ، أي إنكارها لتعدد الأطراف وجهلها للعلاقة المعقدة القائمة بينها وإيثارها لعنصر معين على باقى العناصر المؤلفة للكل . فلقد اهتمت هذه المناهج بالخصوصيات والجواهر ، وأهملت الروابط بين الكليات والظواهر . وتكمن أصالة هذا الإبدال الجديد ، الذى تمثله جمالية التلقى ، فى البعد العلائقى بالذات الذى يتسم به الأدب ، أى التفاعل المتين بين النص والقارئ الذى فيه ومنه يتبلور المعنى .

ولعل الاستجابة المتأنية إلى هذه الدعوة - التى تشرع الدرس الأدبى عندنا على آفاق رحبة غير مرتادة من قبل أكثر مما تقرر وصفات جاهزة أو تُقنن حلولاً مقولبة - لعلها تسعف نقادنا على تحويل تصوراتهم للأدب ، كتابة وقراءة ، تأليفاً وتأويلاً ، عن وجهاتها غير النافذة . وهذا ما أغراني الآن بترجمة هذا الكتاب مثلاً أغراني سابقاً بتدريس هذه النظرية وبتطبيقها على الأدب المغربى والعربى .

ولا أخفى هنا أن بعض الصعوبات اعترضتني فى أثناء تنفيذ الترجمة . وقد احتلت فى التغلب عليها . منها ما يرجع إلى أسلوب يابوس نفسه الذى يتميز بالجمال المفرط فى الطول إلى حد الإرباك . وقد عمدت ، ما أمكنتنى ذلك ، إلى تقطيعها إلى متواليات قصيرة ، علنى بهذا التصرف ، الذى لا يخلُ بقصد المؤلف ، أضمن مسامرة القارئ العربى لتسلسل أفكاره بالتقسيط وبدون عناء . ومنها ما يتعلق بتعقد الجهاز المفهومى لجمالية التلقى المترتب عن التنوع المذهل للآفاق المعرفية التى استوحت منها مفاهيمها ، إما بتبنيها فى حرفيتها وإما بتنقيحها أو تعديلها . ومما ساعدنى على تذليل هذه الصعوبة هو اضطرارى إلى ربط هذه المفاهيم بأصولها الإستمولوجية

التي تتراوح بين الفينوميلوجيا والهيرمينوطيقا والماركسية ومدرستي براغ وفرانكفورت والبنوية والسيمائية والبلاغة الجديدة^(١) . كما أن كون فصول هذا الكتاب قد ألفها ياوس بالفرنسية مباشرة^(٢) قد جنبني مخاطر ومزالق الترجمة بالوساطة ، أي ترجمة أصل ثان هو نفسه ترجمة لأصل أول مكتوب بالألمانية . ثم إن استشارتي أحياناً للمؤلف قد بدت كثيراً من اللبس المكتنف لمفاهيم بعينها ذات صلة وثيقة بالتقليد الفلسفي الألماني خاصة . هذا دون أن أنسى تشجيعه لي الذي لولاه لكنت قد عدلت عن مواصلة مشروع الترجمة . كما أشير إلى أن استجوابي المتكرر لبعض الأصدقاء أساتذة اللغة الألمانية وأدبها وفلسفتها بالجامعات المغربية والمصرية والأردنية قد أنار لي الطريق . فشكراً للجميع .

وعسى أخيراً أن تسهم هذه الترجمة في إثراء جمالية التلقى نفسها . فباعتبار الترجمة فعلاً تخصيصياً يمنح للنص الأصلي حياة جديدة في أفق ثقافي وحضاري مختلف ، فإن حاصلها المثالي ، المنشود في المدى البعيد ، هو اغتناء هذا النص بأسئلة جديدة ربما لم تكن في حساب مؤلفه . أليست الترجمة تأويلاً جديداً للأصل من حيث هي مجيبة عن أسئلته المعلقة ومثيرة لأسئلة أخرى تطرحها عليه ؟ هذا في كل حال ما يعلمنا إياه الفيلسوف الألماني جدامر Gadamer ، الذي استوحى منه ياوس «جدلية السؤال والجواب» في تأويل الأدب . وهذا وجه آخر من أوجه جمالية التلقى العديدة التي لم أقف عليها في هذه المقدمة تفادياً لتكرار ما سيتكفل هذا الكتاب بتوضيحه .

تنبيهات :

- تتدرج ترجمة هذا الكتاب ضمن مشروع واسع تعاقدت مع ياوس على إنجازه . ويضم ثلاثة كتب أخرى تصورها المؤلف خصيصاً للقارئ العربي . وفصولها مؤلفة رأساً بالفرنسية .

(١) لمعرفة الأصول التي استلهمها ياوس من أجل بناء نظريته ، أحيل على دراستي : «القوام الإستمولوجي لجمالية التلقى : علامات في النقد ، المجلد ٩ ، العدد ٢٦ ، ٢٠٠٠ ، جدة ، ص. ٢٧٧ - ٤١٦

(٢) لم يكن ياوس يكتب ويحاضر ويجادل بالفرنسية فحسب ، بل إن موضوع أطروحته نفسها لنيل الدكتوراه كان حول رواية مارسيل بروست : «بحثاً عن الزمن الضائع» . كما أن معظم نصوصه التطبيقية فرنسية كذلك ، من تأليف موليير ، وبيدرو ، وروسو ، وبودليرو وفلوبير ، وغيرهم .

- تجنبتم إثقال النص العربى بالأصول اللاتينية لأسماء الأعلام . وقد أثبتُّها فى ملحق مزدوج اللغة بنهاية الكتاب .

- أبرزت فى النص بعض المصطلحات الأساسية فى جمالية التلقى ، وقد أثبتُّها كذلك فى ملحق مزدوج اللغة بنهاية الكتاب .

- احتفظت فى النص العربى بألفاظ وتعابير كما وردت فى الأصل الفرنسى ، أى باليونانية ، أو اللاتينية ، أو الألمانية . وقد تدبرت أمر نقلها إلى العربية .

- نظراً إلى أن جميع الكتب والمقالات تقريباً التى تمت الإحالة عليها فى الأصل الفرنسى مؤلفة بالألمانية وصادرة عن دور نشر ألمانية - مما يجعل اطلاع القارئ العربى عليها متعذراً - فقد تدبرت أمر ترجمة عناوينها إلى العربية ، وذكرت سنوات صدورها فقط . وقد اعتمدت نفس الإجراء بالنسبة لعناوين الكتب بالإنجليزية والفرنسية ، حيث اكتفيت بذكرها مترجمة إلى العربية ومرفقة بتواريخ صدورها .

- فى الفصل الأخير من الكتاب ، يتولى ياوس الرد على بعض الطعون والانتقادات التى وجهت له فى ألمانيا ، وخاصة ألمانيا الشرقية سابقاً ذات الإيديولوجية الماركسية ، وإذا كان المؤلف يثبت فى الأصل الأحكام التى يجادلها وينسبها إلى أصحابها مع توثيقها ، فإننى سأكتفى ، من جهتى ، بإثباتها مع ذكر أسماء أصحابها فقط ، دون إشارة إلى مظانها الأصلية التى ربما يتعذر على القارئ العربى الاطلاع عليها ، لأنها جميعاً باللغة الألمانية .

د. رشيد بنحدو

الفصل الأول

حين يتحدّى تاريخُ الأدبِ النظريةَ الأدبيةَ

لم تعد لتاريخ الأدب فى الوقت الراهن تلك الحظوة التى كان يتمتع بها فى القرن الماضى. ولنعترف بأنه جدير بهذا المصير نظراً لما يعانىة هذا العلم الجليل، من تدهور مطرد. منذ مئة وخمسين سنة، فأكبر منجزاته تعود جميعاً وبدون استثناء إلى القرن التاسع عشر، حيث كان تأليف كتاب يؤرخ لأدب أمة من الأمم يعد مآثرة أو خاتمة حياة المختصين فى البحث "الفيلولوجى"^(١)، أمثال كرفنوس Gervenus وشيرير Scherer ولانسون Lanson ودو سانكتيس De Sanctis. لقد كان هدف هؤلاء الشيوخ الأسمى أن يعرضوا، من خلال منتجات أدبهم، جوهر الهوية القومية وهى تبحث عن ذاتها. غير أن هذا النهج المجيد أضحى اليوم مجرد ذكرى بعيدة، بحيث أصبح تاريخ الأدب، فى شكله الموروث عن التقليد، يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكرى الراهن. إنه مادة إجبارية فى برامج الامتحانات أن أوان إصلاحها. وفى ألمانيا تم العدول - بشكل شبه تام - عن فرضه على التلاميذ فى التعليم الثانوى. أما خارج التعليم، فربما لم يعد لمصنفات تاريخ الأدب أى وجود إلا فى رفوف مكتبات البورجوازيين المتعلمين، الذين يرجعون إليها خاصة للبحث عن أجوبة على أسئلة الثقافة الأدبية العامة التى تطرح فى المسابقات التلفزيونية، وذلك لعدم توفرهم على قاموس تقنى أكثر ملاءمة^(٢).

وإذا تفحصنا مقررات التعليم الجامعى، فسنلاحظ أن تاريخ الأدب فى طريق الاندثار منها. فمنذ عهد طويل، لم يعد من قبيل إفشاء السر القول إن الفيلولوجيين من جيلى يعتزون صراحة بكونهم استبدلوا فى دروسهم الوصف التطورى التقليدى للأدب الألمانى أو الفرنسى إلخ.، إن فى كليته وإن فى حقب معينة منه، بالدراسة التاريخية أو النظرية للظواهر الأدبية. وفى نفس الآن، تغير الإنتاج العلمى فى شكله، بحيث حلت المشاريع الجماعية مثل الملخصات والموسوعات، وكذلك آخر كوارث "التأليف المحكمة" فى شكل "شروح" حلت محل تواريخ الأدب، باعتبارها مفرطة فى الطموح ومفتقرة إلى الجد.

ونادراً ما تنبثق هذه الأعمال الجماعية - وهو أمر ذو دلالة - من مبادرات باحثين مختصين، بل هي في الغالب معزوة لمهارة ناشرين مغامرين. أما الأبحاث الرصينة فتنتشرها دوريات محكمة في شكل دراسات واقية ذات دقة متناهية مستمدة من صرامة المناهج العلمية في حقول الأسلوبية والبلاغة، ولسانيات النص، والدلالية، والشعرية، والصرف، وتاريخ الأفكار، والمصطلحات، والأغراض، والأنواع. صحيح إن المجالات المتخصصة مازالت إلى اليوم تعج في معظمها بدراسات تكتفى بطرح المشكلات من زاوية تاريخ الأدب. لكن مؤلفي مثل هذه الدراسات معرضون لنقد مزدوج. فممثلو العلوم المنافسة يعتبرون، سراً أو علانية، أن مشكلاتهم تلك باطلة وأن النتائج التي تفضي إليها دراساتهم الأركيولوجية غير جديرة بالثقة. أما نقاد النظرية الأدبية، فيعيبون التأريخ الأدبي التقليدي بسبب ادعاء كونه فرعاً من فروع علم التاريخ، بينما هو في حقيقة الأمر قاصر عن إدراك البعد التاريخي للأشياء وعاجز عن التقويم الجمالي لموضوعه، أي الأدب من حيث هو شكل فني^(٢).

والحق أن هذا النقد يحتاج إلى تدقيق أكثر. فالتأريخ الأدبي في شكله الأكثر تقليدية يحاول عادة التخلص من نزعة التدوين التاريخي الخالص للأعمال بتصنيفها في اتجاهات عامة أو أجناس أو "معايير" أخرى، وذلك من أجل دراستها لاحقاً حسب تسلسلها الزمني ضمن هذه الخانات. كما أن الترجمة لحياة المؤلفين والحكم على مجموع آثارهم يندرجان حيثما اتفق. وفي أحيان أخرى، يتم ترتيب المواضيع على نحو متسلسل بحسب التدرج الزمني لبعض مشاهير المؤلفين، تبعاً للتقسيم الثلاثي المعروف: "اسم المؤلف، حياته، آثاره". ونتيجة لهذا الإجراء الأخير، تكون حصة بعض المؤلفين الصغار من الاهتمام زهيدة، ويتم تقديم تطور الأجناس بالتجزئة حتماً. أما الإجراء الثاني فيتم بموجبه التقديم التراتبي التقليدي لمؤلفي العصور القديمة. في حين يختص الإجراء الأول بالتأريخ للأدب الحديث على نحو تنحل معه معضلة الاختيار بين مؤلفين وأعمال تتعذر تقريباً الإحاطة بتنوعها، هذا الاختيار الذي يزداد صعوبة كلما اقترب المؤرخ من الحاضر.

غير أن التأريخ للأدب بهذه الكيفية التي تراعى تراتبية مكرسة، وتقدم المؤلفين وسيرهم وآثارهم حسب التتابع الزمني ليس تاريخاً حقاً بقدر ما هو بالكاد طيف

تاريخٌ حسب تعبير جرفنوس^(٤) Gervinus . كما أن أى مؤرخ لن يعتبر من صميم علم التاريخ وصفاً للأجناس يدون الاختلافات بين الأعمال الأدبية ويتتبع تطورات الشعر الغنائى والمسرح والرواية كلاً على حدة، وصفاً يكتفى بإحاطة هذه الأجناس والأعمال بتأملات تاريخية حول روح العصر والاتجاهات السياسية السائدة، وذلك بسبب عجزه عن تفسيرها فى تزامنيّتها. هذا إضافة إلى أنه من النادر، بل ومن المحرم بتاتاً، أن يصدر المؤرخ الأدبى حكم قيمة على أعمال الماضى بدعوى ضرورة الموضوعية التى تلزم المؤرخ بوصف الأشياء "كما كانت فى واقع الأمر" فقط. وهذا الإحجام عن التقويم الجمالى له مسوغاته، ذلك أن قيمة عمل أدبى ومرتبته لا تستنبطان من الظروف البيوجرافية أو التاريخية لنشأته ، ولا من موقعه فحسب ضمن تطور الجنس الذى ينتمى إليه، بل من معايير أدق من ذلك هى وقع هذا العمل و"تلقيه" وتأثيره وقيّمته التى تعترف له بها الأجيال القادمة. وإذا حدث للمؤرخ أن اقتصر، بدعوى الموضوعية، على وصف ماض غابر وتقيد بالتراتبية المكرسة لروائع الأدب، تاركاً للناقد مهمة الحكم على أدب حقبة الحاضرة، فإن "مسافته التاريخية" تقضى عليه بأن يظل دائماً تقريباً متخلفاً بجيل أو جيلين عن التطور الراهن لفنّ الأدب. وفى أحسن الأحوال، يكون مساهماً، باعتباره قارئاً سلبياً، فى الحياة الأدبية المعاصر لها وفى مناقشاتهما ومنازعاتهما، ويصبح فى أحكامه عاليةً على نقد يحتقره سراً بسبب "عدم علميته". فماذا إذن يمكن استفادته اليوم من دراسة تاريخية للأدب لا يسعها إلا أن تقدم "للإنسان المتأمل" معلومات قليلة، وأن تسعف "الإنسان النشيط" بنموذج باهت يقتدى به، وأن تقدم "للإنسان المتفلسف" عبراً تافهة، وأن تتيح للقارئ مجرد "إمكانية متعة جد نبيلة"؟...^(٥)

فى أغلب الأحيان، تتذرع الاستشهادات بسلطة يجب أن تضمن ما تم تحصيله فى مجال التفكير العلمى من نتائج. لكن بإمكانها أيضاً التذكير بحدود قضية قديمة والسماح بالإبانة عن أن حلاً أضحى مألوفاً لم يعد مرضياً وعن أنه أصبح منتمياً إلى التاريخ، وبالكشف عن ضرورة تجديد الأجوبة والأسئلة فى آن واحد.

وهكذا، فإن جواب شلر Schiller عن السؤال الذى طرحه درسه الافتتاحى بجامعة إيينا Iéna فى ٢٦ مايو ١٧٨٩: "ما هو التاريخ العام ولماذا دراسته؟" لا ينم فقط عن كيفية فهم المثالية الألمانية لعلم التاريخ، بل يسعنا كذلك على النظر إلى تطور هذا العلم نظرة نقدية. إن هذا الجواب يكشف بالفعل عن طبيعة الانتظار الذى سعى تاريخ الأدب إلى الاستجابة له فى القرن التاسع عشر ليتحمل، منافسة مع التاريخ فى مفهومه العام، إرث فلسفة التاريخ المثالية. كما يسمح بفهم لماذا أدى المثل العلمى الأعلى للمدرسة التاريخية إلى أزمة محتومة وإلى انحطاط التأريخ الأدبى.

وسيكون شاهد الإثبات الأساس فى هذه القضية هو كرفنوس Gervinus. فهو لم يكتب فحسب أول مؤلف علمى عن "تاريخ الأدب القومى الألمانى" بين ١٨٣٥ و ١٨٤٢، بل كان كذلك أول باحث فىلولوجى، بل الفيلولوجى الوحيد الذى اقترح منهجية تاريخية بمعناها الدقيق. فهو فى "عناصر منهجية التاريخ"^(٦) يطور الفكرة الرئيسية فى دراسة قلهم قون هومبولد Wilhelm Von Humboldt عن مهمة المؤرخ^(٦)، مستخلصاً منها نظرية طموحاً للتأريخ الأدبى سينقحها فى أبحاثه الأخرى. وفى رأيه أن مؤرخ الأدب لن يكون جديراً حقاً باسم المؤرخ إلا إذا اكتشف "الفكرة الجوهرية الوحيدة التى تخصب بالذات مجموع الظواهر وتربطها بوقائع التاريخ العام"^(٧). ولقد سبق لهذه الفكرة الموجهة، التى مازالت تعتبر عند شلر Schiller مبدأً غائياً عاماً يسمح لنا بفهم كيفية تطور البشرية عبر تاريخ العالم، إن تبلورت عند هومبولد Humboldt فى شكل "فكرة الشخصية القومية"^(٨) الجزء. وحين استعار كرفنوس Gervinus من بعد هذا "التفسير للتاريخ بالفكرة"، فقد وضع نون شعور منه "الفكرة التاريخية"^(٩) لدى هومبولد Humboldt فى خدمة الأيديولوجية القومية: فهو يعتقد بأن على فكرة الأدب القومى الألمانى أن تبين كيف أن "التوجه العقلانى الذى طبع به اليونان الإنسانية،

والذى جبل عليه الألمان منذ القديم بحكم مزاجهم النوعى، قد استفاد منه هؤلاء، أى الألمان، على نحو واسع وحر^(١٠). فالفكرة العامة التى قررتها فلسفة التاريخ فى عصر الأنوار قد تجزأت عبر التاريخ فى كثير من الكيانات الوطنية، لتتحول فى الأخير إلى أسطورة أدبية مفادها أن قدر الألمان الخاص هو أن يكونوا ورثة اليونان الحقيقيين، بناء على هذه الفكرة "التي لم يوجد الألمان إلا ليحققوها بمفردهم فى صفائها الكامل"^(١١).

وليس هذا التطور، الذى جسده مثال جرفنوس Gervinus، سيرورة مميزة لـ "تاريخ العقل" فى القرن التاسع عشر فحسب. فهو يتضمن كذلك افتراضات منهجية تحققت فى مجال التاريخ الأدبى كما فى مجال العلم التاريخى، وذلك بعد أن أفقدت النزعة التاريخية النموذج الغائى لفلسفة التاريخ المثالية كل اعتبار. فإذا استبعدنا الحل الذى تقترحه هذه الفلسفة والذى ينص على تأويل سير الأحداث انطلاقاً "من غاية ومن قصد مثالى" للتاريخ العام^(١٢)، إذا استبعدنا هذا الحل بسبب لاتاريخيته، فكيف يمكننا إذن أن نفهم التاريخ وأن نعرضه فى شكل كلية منسجمة، والحال أنه لم يكن أبداً كذلك؟ هكذا إذن، وكما وضّح ذلك هـ. ج. جدامر H. G. Gadamer، أصبح المثل الأعلى لتاريخ عام موضوع ارتباك بالنسبة للعلم التاريخى^(١٣). فلا يمكن للمؤرخ، كما يقول كرفنوس Gervinus، "سوى أن يقصد عرض متواليات منتهية من الأحداث، لأنه لا يستطيع أن يصدر حكماً على حدث ما قبل معاينة نهايته"^(١٤). ومن ثم أمكن اعتبار التواريخ القومية متواليات حدثية منتهية ما دام النظر إليها لم يتجاوز نقطة أوجها المتمثلة، سياسياً، فى لحظة استتجاز الوحدة الوطنية والمتمثلة، أدبياً، فى بلوغ الكلاسيكية القومية ذروتها. لكن التاريخ وأصل مسيرته بعد "النهاية"، مما أحيأ حتماً التناقض القديم من جديد. لذلك، جعل جرفنوس Gervinus من الحاجة فضيلة حين تبرأ من الأدب فى عصره ما بعد الكلاسيكى، بسبب كونه دليل تدهور، ونصح "المواهب التى لم يعد لها هدف تقصده" بأن تتفرغ بالأحرى للعالم الواقعى والدولة^(١٥)، متأثراً فى ذلك على نحو غريب بـ هيجل Hegel وبتشخيصه لـ "نهاية الحقبة الفنية".

ومع ذلك، كان يبدو أن بوسع المؤرخ، إبان النزعة التاريخية، أن يتخلص من التناقض بين نهاية التاريخ واستمراره بحصر دراسته فى الأحقاب التى كان يمكنه تدوينها إلى غاية "نهايتها" ووصفها بما هى كليات محددة، دون اهتمام بما يتمخض

عنها. ومن أجل ذلك، أمكن للتاريخ، من حيث كونه وصفاً لأحقاب محددة، أن يعد أيضاً بتحقيق أفضل للمثل المنهجي الأعلى للنزعة التاريخية. وقد التجأ التأريخ الأدبي يوماً إلى هذا الأسلوب حين لم يعد الخيط الناقل لتطور قومي "شخصي" كافياً لتوجيهه. وباعتبار العصر كلية تمنح، بفضل البعد الزمني معنى خاصاً للأحداث، فقد أتاح ذلك إضفاء قيمة على "القاعدة الجوهرية التي تفرض على المؤرخ أن يمحى لصالح موضوعه وأن يظهره بكامل الموضوعية"^(١٦). ولئن كانت "الموضوعية المطلقة" تقتضي أن يستبعد المؤرخ وجهة نظر حقبة الخاصة، فينبغي كذلك أن يكون ممكناً إدراك معنى حقبة ماضية وقيمتها بمعزل عن السير اللاحق للتاريخ. وقد منحت قولة رانكه Ranke الشهيرة في ١٨٥٤ هذه المسلمة أساساً لاهوتياً: "أما فيما يخصني، فأجزم بأن كل حقبة قريبة من الله مباشرة وبأن قيمتها لا تنتج عما ينبثق منها، بل تكمن في وجودها بالذات، أي في هويتها الخاصة"^(١٧). ويكُل هذا التصور الجديد "للتطور التاريخي" إلى المؤرخ في مهمة بناء لاهوت جديد: فهو بحكم تصوره "كل حقبة ذات قيمة خاصة في حد ذاتها"، يبرهن على وجود الله بالقياس إلى فلسفة التقدم. فقد كانت هذه الفلسفة تفترض بالفعل ظلماً إلهياً لأنها لم تكن تعترف لكل حقبة إلا بقيمة كونها مرحلة ممهدة لمرحلة تالية، مما يعنى منطقياً أن الأحقاب المحظوظة هي تلك التي تكون أكثر تأخراً^(١٨). غير أن الحل الذي اقترحه رانكه Ranke للمشكلة التي استعصى حلها على فلسفة تاريخ عصر الأنوار قد تم تقريره بمقابل قطيعة الاستمرار بين الماضي والحاضر - بين "الحقبة كما كانت في حقيقة أمرها" و "ما انبثق منها". وهكذا، فإن النزعة التاريخية، بحيادها عن عصر الأنوار، لم تتخل فقط عن النموذج الغائي للتاريخ العام، بل تخلت أيضاً عن ذلك المبدأ المنهجي الذي كان، حسب شلر Schiller، يعطي أكثر من أي شيء آخر لهذا التاريخ "العام" ولنهجه كل خصوصيتيهما وسموهما، أي "الربط بين الماضي والحاضر"^(١٩) وهو صيغة معرفة نظرية ظاهرياً فقط وغير قابلة للتقادم لم يكن بإمكان "المدرسة التاريخية" أن تتخلص منها دون عواقب^(٢٠)، كما يشهد على ذلك التطور اللاحق في مجال التأريخ الأدبي.

إن نجاح التأريخ الأدبي في القرن التاسع عشر وانحطاطه مرتبطان بهذا الاقتناع، وهو أن فكرة "الشخصية القومية" كانت هي "الجزء الخفي في كل معطى"^(٢١)، وأن تتابع أعمال أدبية كان موضوعاً من شأنه، كأي موضوع آخر، أن يبرز "شكل التاريخ"^(٢٢) من خلال الفكرة. ويعد أن ضعف هذا الاقتناع، أصبح حتمياً أن تنقطع

الصلة بين الأحداث وأن ينتمي أدب الماضي وأدب الحاضر إلى نظامين تقويميين متميزين^(٢٣) وأن يكون إشكالياً تصنيف الظواهر الأدبية وتعريفها والحكم عليها. وقد كانت هذه الأزمة السبب الأساس للانتقال إلى الفلسفة الوضعية، حيث اعتقد التأريخ الأدبي الوضعي أن بإمكانه أن يجعل من الحاجة فضيلة باستعارته من العلوم الرياضية مناهجها. والنتيجة، كما هو معروف، هي أن مبدأ التفسير العلوي الخالص، مطبقاً في مجال التأريخ للأدب، لم يسمح سوى بتوضيح عوامل حتمية خارجية بالنسبة للأعمال الأدبية. لقد أدى هذا المبدأ إلى النمو المفرط لدراسة المسببات وإلى اختزال خصوصية العمل الأدبي إلى مجموعة من "المؤثرات" غير المتناهية. ولم يتأخر رد الفعل إزاء هذا التصور الوضعي: فسرعان ما استحوذ تاريخ الفكر على الأدب، حيث عارض التفسير العلوي للتاريخ بعلم جمال الإبداع من حيث هو ظاهرة غير قياسية، وسعى إلى البحث عن انسجام العالم الشعري في تكرر أفكار وموضوعات موجودة في كل الأزمنة^(٢٤). وقد تمثلت هذه النزعة الجمالية بألمانيا النازية في تبشير العلم الأدبي القومي - العرقي وتحملت تبعاته. وبعد الحرب، ظهرت مناهج جديدة عارضت مبدأ الالتزام الأيديولوجي، لكن دون أن تستفيد من المهام التقليدية للتأريخ الأدبي. فلم يكن تقديم الأدب من الزاوية التاريخية أو في علاقته بالتاريخ عموماً يهم تاريخ الأفكار والمفاهيم الجديد، مثلما لم يكن ذلك يهم دراسة التقاليد التي تطورت عقب أبحاث فاربورج Warburg ومدرسته: فالأول حاول دون قصد تجديد تاريخ الفلسفة بدراسة انعكاسها على الأدب^(٢٥). أما الثانية، فقد ألغت وظيفة الفن العملية في الحياة بتركيز المعرفة على أصول التقاليد أو استمرارها عبر الأزمنة وليس على الخاصية الراهنة والوحيدة للظواهر الأدبية^(٢٦). فالكشف عن الاستمرار من خلال ما لا يكف عن التحول يعفى من السعي إلى فهم الظواهر فهماً تاريخياً. وهكذا، يكون استمرار الإرث القديم في آثار إرنست روبرت كورتوس Ernst Robert Curtius العظيمة، التي شغلت جيشاً هائلاً من الورثة المولعين بالكليشيهات (Topoi)، مبدأً سامياً يحدد التعارض، المحايث للتقليد الأدبي والمتعذر على الحل، بين الخلق والمحاكاة، بين الفن الخالد والأدب البسيط: فعلى أساس ما يدعوه كورتوس Curtius بـ "تقليد التفاهة المتواتر باستمرار"^(٢٧)، تنهض الكلاسيكية اللازمية للروائع، متعالية على واقع تاريخ يبقى "أرضاً غير مكتشفة".

إن الفجوة بين المقاربة التاريخية والمقاربة الجمالية للأدب تبقى هنا شاغرة مثلما كانت في النظرية الأدبية التي وضعها بينيدتو كروتشي Benedetto Croce، خاصة ما يتعلق

منها بالتفريق، البالغ حد العبث، بين الشعر واللاشعر. ولم يتم إلغاء التعارض بين الشعر الحق والأدب ذي القيمة التاريخية إلا حين تمت مراجعة الجمالية التي ينبني عليها ووقع الإقرار بأن ثنائية الخلق/المحاكاة لا تنطبق بكفاءة إلا على الأدب في عصر النهضة (في القرنين الخامس عشر والسادس عشر)، بحيث تفقد إجراءاتها بالنسبة إلى إنتاجات الأدب الحديث أو الأدب في القرون الوسطى.

وقد كان رد الفعل إزاء النزعتين الوضعية والمثالية تطوّر سوسولوجية الأدب ومنهج التأويل "المحايت" اللذين زادا في تعميق الفجوة، وهو ما يؤكد بوضوح شديد التنازع بين النظريتين الماركسية والشكلانية الذي سيستأثر باهتمامنا الآن من أجل فحص نقدي للخلفية التي يقوم عليها تصورنا للتأريخ الأدبي.

إن هاتين المدرستين تتفقان حول نقطة واحدة، وهى رفضهما المشترك لما تتسم به النزعة الوضعية والميتافيزيقية الجمالية لتاريخ الأفكار من تجريبية عمياء. فقد حاولتا، بانتهاج نهجين متناقضين تماماً، حل نفس المشكلة، وهى: كيف إعادة إدماج الظاهرة الأدبية المعزولة، أى العمل الأدبى المستقل ظاهرياً، فى السياق التاريخى للأدب؟ كيف إدراكهما من حيث كونهما حدثين، أى شهادتين على أحد أوضاع المجتمع أو على إحدى لحظات التطور الأدبى؟ لكن هاتين المحاولتين لم تتمخضا بعد عن نشوء تاريخ للأدب ذى شأن كبير يعيد، على أساس مسلماتها، كتابة التواريخ الأدبية القومية العتيقة، ويعدل سلم القيم التى كرسته، ويظهر الأدب الكونى فى صيرورته وفى وظيفته التحريرية بالنسبة إلى المجتمع الذى تسهم فى تغييره أو فى الفرد الذى تشحذ إدراكه. وسواء كان المنظور ماركسياً أو شكلاً، فإنه يؤدى فى نهاية الأمر، وبسبب كونه أحادى الجانب ومن ثم اختزالياً، إلى صعوبات إبستمولوجية يتعذر تذليلها بدون إقامة علاقة جديدة بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية.

إن المفارقة المثيرة التى ميزت ومازالت تميز التنظير الماركسى للأدب هى اعتراضه على أن يكون للفن ولسائر أشكال الوعى الأخرى - الأخلاق والدين والميتافيزيقا - تاريخ خاص. فلا يمكن بعد لتاريخ الأدب أو الفن أن يحافظ على "استقلاله المظهرى" حين نلاحظ أن الإنتاج فى هذا المجال يفترض الإنتاج الاقتصادى والممارسة الاجتماعية، وأن الإنتاج الفنى نفسه يساهم فى "سيرورة الحياة الواقعية" التى يتملك بها الإنسان الطبيعة التى تحدد عمل البشرية وكذا تاريخ ثقافتها. فحين يتم إبراز "سيرورة الحياة النشيطة" هذه، حينذاك فقط، "يكف التاريخ عن كونه سلسلة من الظواهر الميتة"^(٢٨). فلا يمكن إذن للأدب أو للفن أن يتجلى كصيرورة جارية "إلا فى تعلقه بالممارسة التاريخية للإنسان" وفى إطار "وظيفته الاجتماعية"^(٢٩). هكذا فقط يمكن فهمه "كطريقة يتملك بها الإنسان العالم" من بين طرائق أخرى مثلها حيوية وطبيعية، وإبرازه كجزء من سيرورة التاريخ العامة التى يتعالى بها الإنسان على وضعه الطبيعى ليبلغ أرقى درجات إنسانيته^(٣٠).

إن هذا البرنامج - الذى يمكن إدراك ملامحه تماماً فى "الإيديولوجية الألمانية" (١٨٤٥ - ١٨٤٦) وفى سواه من أعمال كارل ماركس Karl Marx الشاب - مازال

ينتظر إلى اليوم تحقيقه، على الأقل ما يتعلق منه بتاريخ الفن والأدب. ولقد سبق للجمالية الماركسية أن حبست نفسها، بعيد ظهورها، في إشكالية، اختصت بها المرحلة وطبعت الأشكال الأدبية المحاكاتية، وذلك بمناسبة الجدل الذي احتدم في ١٨٥٩ حول زيكنجن Sickingen لـ لاسال Lassalle ، نفس الإشكالية التي ستهيمن لاحقاً (١٩٣٤ - ١٩٣٨) على الجدل الذي رافق النزعة التعبيرية والخلاف بين لوكاش Lukacs وبريخت Brecht وآخرين، ألا وهي الواقعية كمحاكاة أو انعكاس. فقد بقيت الجمالية الواقعية التي روج لها في القرن التاسع عشر أدباء مغمورون اليوم (مثل شانفلوري Champ Fleury وديورنتي Duranty) لمناهضة الرومانسية البعيدة جداً عن الواقع، والتي نسبت بعد فوات الأوان إلى ستاندال stendhal وبلزاك Balzac وفلوبيرا Flaubert، والتي اتخذها عقيدة منظر الواقعية الاشتراكية الستالينيون. بقيت هذه الجمالية دائماً محسوبة على مبدأ "محاكاة الطبيعة" العريق، وهو ما لا ينبغي نسيانه. ففي نفس الوقت الذي فرض فيه نفسه تصور حديث للفن بما هو تحقق لما لا يتحقق و"سمة الإنسان المبدع" وقدرة على بناء الواقع أو إيجاده، ليقاوم "تقليداً ميتافيزيقياً" يطابق بين الكائن والطبيعة ويعرف عمل الإنسان بكونه تقليداً للطبيعة^(٣١) - في هذا الوقت نفسه إذن، اعتقدت الجمالية الماركسية بأنه ما يزال ينبغي لها أن تؤسس هويتها وعلة وجودها على نظرية المحاكاة. صحيح أنها عوضت "الطبيعة بـ" الواقع". لكنها فعلت ذلك من أجل أن تمنح لهذا الواقع، بما هو مثال للفن، صفات الطبيعة المتعالى زعماً عليها: فهو النموذج، الكامل جوهرياً، الذي يتعين احتذاؤه^(٣٢). فبالنسبة إلى الموقف الأولي الرافض للطبيعية^(٣٣)، لا يمكن اعتبار اختزال النظرية هذا إلى ما تعده الواقعية البورجوازية مثلاً أعلى، أي المحاكاة، سوى عودة إلى المادية الجوهريّة. بالفعل، فلو أن الجمالية الماركسية أقامت صرحها على مفهوم "العمل" عند ماركس Marx وعلى تصوره للتاريخ من حيث هو تفاعل جدلي بين الطبيعة والعمل، بين الحتميات الطبيعية والممارسة المحسوسة، لو أنها اختارت ذلك لما امتنعت على التطور الأدبي والفني لحدائتها التي أدانها نقدها الدوغمائي بدعوى انحطاطها وعدم احتفائها بـ "الواقع الحق". لذلك، فإن الجدل الذي قادها منذ بضع سنوات إلى أن تراجع تدريجياً قرارها الاستبدادي يجب فهمه أيضاً على أنه تمهيد، متأخر بقرن كامل، لاعترافها التام بما ظلت تمنع في رفضه، ألا وهو أن وظيفة العمل الفني ليست "تصوير" الواقع فحسب، بل أيضاً "خلقه".

ولم تكن نظرية الانعكاس التقليدية بأقل معارضة لهذا الاعتراف الذى لا يمكن بدونه لتأريخ أدبى مادي - جدلى حقيقى أن يوجد إلا بحل مشكلة لازمة، وهى معرفة كيفية تحديد آثار الأدب باعتباره شكلاً نوعياً من أشكال الممارسة المحسوسة. ومن المعلوم أنه كثيراً ما تم فضح ذلك التسطيح أو التبسيط الذى نظرت به مختلف التنويعات التى طرأت على منهج بليخانوف Plekhanov إلى مسألة العلاقة التاريخية التطورية بين الأدب والمجتمع، مختزلة الأعمال الثقافية إلى مجرد كونها ظواهر مناظرة ومطابقة للإواليات السوسولوجية والاقتصادية والاجتماعية باعتبارها الواقع الأوحى والعوامل المولدة لفن وأدب ليسا سوى صورة لها : "إن ما ينطلق من الاقتصاد على أساس كونه معطى غير قابل للاستنباط وسبباً أصلياً لكل شىء وواقعاً أُوحد لا يقبل المراجعة يحول هذا الاقتصاد إلى نتاج مختص به وشفى ذاتى، جاعلاً منه عاملاً تاريخياً مستقلاً، ومن ثم يسقط فى الفيتيشية الاقتصادية"^(٢٤). هكذا يدين كريل كزك Karel Kosik إيديولوجية العامل الاقتصادي التى فرضت على التأريخ الأدبى نوعاً من التلازم أو التوازى يقضى باعتبار الأعمال فى تعاقبها أو فى تزامنها، وهو ما يفنده الواقع التاريخى للأدب باستمرار.

إن الأدب، فى تعدد الأشكال التى يولدها، ليس قابلاً للاستنباط إلا جزئياً ولا يسعه أن يكون كذلك بربطه مباشرة بالشروط المموسة للسيرورة الاقتصادية. فلقد حدثت، على المدى البعيد دائماً تقريباً، تغيرات فى البنية الاقتصادية وتبدلات فى التراتبية الاجتماعية قبل وقتنا هذا دون قطائع ملحوظة أو ثورات مذهلة. ولأن عدد التحديدات "البنوية التحتية" الممكن وسمها ظل فوق كل قياس، أصغر دائماً من عدد الأشكال التى اتخذتها فى مستوى "البنية الفوقية" صيرورة الإنتاج الأدبى السريعة، فقد كان من اللازم دائماً نسبُ التعدد الملموس للأعمال وللأجناس إلى نفس العوامل وإلى نفس المفاهيم القطعية، أى الإقطاعية وتنمية المجموعات البورجوازية والنكوص الوظيفى للنبالة ، ونظام الإنتاج الرأسمالى فى بدايته ثم أوجه فانهطاطه. إضافة إلى ذلك، فالأعمال الأدبية تتأثر قليلاً أو كثيراً بأحداث الواقع التاريخى تبعاً للجنس الذى ينتمى إليه كل منهما أو للأسلوب المهيمن فى عصرها، مما أدى بأكثر الأشكال فظاعة إلى إهمال الأجناس غير المحاكاتية لصالح الجنس الملحمى أو السردى. ولذلك، ليس صدفة أن تنقيد الأبحاث ذات النزعة السوسولوجية، الباحثة عن التطابقات الاجتماعية، بالسلسلة التقليدية للروائع الأدبية ولكبار الأدباء الذين يبدو ممكناً تفسير أصالتهم

بكونها حدساً مباشراً للسيرورة الاجتماعية أو، في حال غياب هذا الحدس، تعبيراً عفويّاً عن تحولات طارئة على البنية التحتية^(٣٥). ونتيجة لذلك، يتم بداهة تجريد تاريخية الأدب من خاصياتها النوعية. بالفعل، فالأعمال الهامة التي تتم عن اتجاه جديد في مسار التطور الأدبي يحف بها عدد لا نهائي من النتاجات المطابقة للتقليد والصورة التي تعكسها عن الواقع والتي لا ينبغي اعتبار قيمتها كوثيقة سوسيولوجية أقل من قيمة الروائع ومن جدتها التي لا تفهم غالباً إلا فيما بعد. إن هذه العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وتكرار القديم لا يمكن لنظرية الانعكاس تصورها إلا إذا عدلت عن المصادرة على تجانس المتزامن وأقرت بوجود تفاوت زمني في التطابق بين سلسلة الأحوال الاجتماعية وسلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها. إلا أن الجمالية الماركسية تعترضها، إذا خطت هذه الخطوة، معضلة سبق لـ ماركس Marx أن اعترف بها، وهي "التباين النسبي بين تطور الإنتاج المادي (...) وتطور الإنتاج الفني"^(٣٦). وهذه المعضلة، التي تكشف عن تاريخية الأدب الخاصة، لا يمكن لنظرية الانعكاس حلها إلا إذا تجاوزت ذاتها.

ولهذا، نلاحظ بأن أبرز ممثلي هذه النظرية، وهو ج. لوكاش Georg Lukàcs ، قد تورط في تناقضات صارخة حين حاول النظر إلى قضية "الانعكاس" نظرة جدلية^(٣٧). وتكمن هذه التناقضات في توكيده القيمة المثالية للفن القديم، وفي اعتباره الرواية البلازكية معيار الأدب الحديث، وفي صياغته مفهوم "الكلية" و"التلقي المباشر". فحين يستند لوكاش Lukàcs إلى ذلك المقطع المشهور الذي تحدث فيه ماركس Marx عن الفن القديم من أجل إثبات أن النجاح الذي تعرفه إلى اليوم الأشعار الهوميروسية "لا يمكن إطلاقاً فصله عن اللحظة وعن علاقات الإنتاج التي أفرزت ملحمة هوميروس"^(٣٨)، فهو يفترض ضمناً انحلال تلك المعضلة التي رأى ماركس Marx بأنها لم تنحل بعد، وهي: إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الاجتماعي القديمة والمنتوية، مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده، فلماذا "تستمر في إمدادنا بمتعة جمالية إلى الآن؟"^(٣٩). كيف نفسر خلود فن الماضي الغابر وصموده لتدهور بنيته الاقتصادية والاجتماعية التحتية إذا كنا مرغمين، مع لوكاش Lukàcs على رفض استقلال الأشكال الفنية، وكنا بالتالي عاجزين عن تفسير استمرار العمل الفني القديم في التأثير بما هو أحد عوامل إنتاج التاريخ؟ إن لوكاش Lukàcs ، في مواجهته لهذا التناقض المريب، لا يسعه أن يتقدم إلا باستلزام مفهوم "الكلاسيكية"

الذى أثبت قيمته دون شك، ولكنه يفارق التاريخ ولا يستطيع، حتى فى حال تطبيقه على المضمون الأنثروبولوجى للأعمال، تقليص الفجوة بين فن الماضى والأثر الذى لا يزال يحدثه إلى اليوم إلا بالإحالة على لازمنية مثالية، أى بشكل لا ينسجم مع المادية الجدلية^(٤٠). ومن المعروف فى مجال الأدب الحديث أن لوكاش Lukács قد نزلَ روايات فرنسية بلزاك Balzac وتولستوى Tolstoi منزلة المعيار الكلاسيكى للواقعية، مما يعنى تطبيق ترسيمة كرسها التأريخ للفن فى عصر النهضة على التأريخ للأدب، وهى أنه (أى الأدب)، بعد أن بلغ الأوج فى الحقبة الكلاسيكية للرواية البورجوازية فى القرن التاسع عشر، عرف مرحلة انحدار، حيث أغوته التجارب الشكلية وانقطع عن الواقع، ومن ثم لن يستأنف تطابقه مع مثله الأعلى إلا بقدر تعبيره عن الواقع الاجتماعى للعالم الحديث فى أشكال أصبحت تنتمى إلى ماضينا الأدبى ويعتبرها لوكاش Lukács أشكالاً معيارية، تعبيره عن النمطى وعن الفردى، أى "السرد العضوى"^(٤١).

إن تاريخية الأدب، التى تنكرها الكلاسيكية الجديدة للجمالية الماركسية الأورثودوكسية، لم يدركها لوكاش Lukács كذلك حين منح تأويله لمفهوم "الانعكاس" هيئة الجدلية، خاصة فى تفسيره لأطروحات ستالين Staline فى "حول الماركسية فى اللسانيات": "إن كل بنية فوقية لا تعكس الواقع فحسب بل تتخذ أيضاً موقفاً فعلياً مع أو ضد البنية التحتية الجديدة"^(٤٢). فكيف يمكن للأدب والفن، باعتبارهما بنيتين فوقيتين، أن يتخذا "فعلياً" موقفاً إزاء أساسهما الاجتماعى إذا كان محسوباً فى الآن نفسه، وضمن إوالية التأثير المتبادل هذه، أن الحاجة الاقتصادية تفرض قانونها "فى نهاية الأمر" وتحدد "أساليب تغيير وتطوير الواقع الاجتماعى" حسب إنجلز Engels؟^(٤٣). كيف يمكن ذلك للأدب والفن إذا كانا، فى تطورهما، محكوماً عليهما بالتالى وإلى الأبد بانتهاج السبيل الذى رسمه لهما بشكل أحادى الجانب التحول المحتوم للبنية الاقتصادية التحتية؟ وحتى إذا أردنا، مثل لوسيان جولدمان Lucien Goldman، بناء العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعى على أساس "التناظر" بين البنات وليس بين المضامين، فإن غياب التبادل هذا - وهو ما يناقض تماماً مبدأ الجدلية - لا ينتفى.

إن جولدمان Goldman ، فى مشروع تأريخه للكلاسيكية الأدبية الفرنسية -دراسته السوسيولوجية للرواية، يصادر على سلسلة من إدراكات العالم متوالية مقدّمة لخصوصية طبقية. وهذه الإدراكات أو التصورات للعالم، التى تدهورت فى القرن التاسع عشر بفعل الرأسمالية المتطورة وتشيّأت فى النهاية (وهو ما يدل على

انبعاث الكلاسيكية الجديدة التي لم يتخلص منها جولدمان (Goldmann) ينبغي أن تنسجم مع مثل أعلى وهو "التعبير المتماusk" الذي لا يملك امتيازَه سوى كبار الكتّاب^(٤٤). وهكذا، فإن الإنتاج الأدبي، حسب جولدمان Goldmann وكذلك لوكاكس Lukács قبله، يبقى محصوراً في وظيفة النسخ والتكرار الثانوي لا أكثر ولا أقل، ومن ثم متطوراً بتواز دينامي مع السيرة الاقتصادية. وهذا التطابق المصادَر عليه بين "الدلالة الموضوعية" و"التعبير المتماusk"، بين البنية الاجتماعية الموجودة سلفاً والظاهرة الفنية التي تمثلها، يفترض بدهاء اتحاد الشكل والمضمون، الماهية والظاهرة، أي المثالية الكلاسيكية^(٤٥)، مع فارق أن الواقع المادي، أي العامل الاقتصادي، وليس الفكرة، هو ما يمثل الماهية. والنتيجة هي أن البعد الاجتماعي للأدب والفن ينخزل كذلك في مجال التلقى إلى وظيفة ثانوية، وهي بكل بساطة "التعريف" بواقع معروف سلفاً (أو تُفترض معرفته) من جهة أخرى^(٤٦). إن اعتبار الفن مجرد انعكاس يعني كذلك تقليص الأثر الذي يحدثه ليتحول إلى مجرد تعريف بأشياء سبقت معرفتها، وفي ذلك ثارٌ من نظرية "المحاكاة"، هذا الإرث المرفوض. غير أن الاكتفاء بهذه النظرة يعني أيضاً وبالذات حرمان الجمالية الماركسية من إمكانية إدراك الخاصية الثورية للفن ومن قدرتها على تحرير الإنسان من الآراء المسبقة والتصورات الجاهزة المرتبطة بوضعه التاريخي وفتحه على آفاق إدراك جديد للعالم واستشراف واقع مختلف.

ولا يمكن للجمالية الماركسية التخلص من إحراجات نظرية الانعكاس واستدراك تاريخية الأدب النوعية إلا بالإقرار مع كاريل كزك Karel Kosik بأن "كل عمل فني يمتلك خاصيتين غير قابلتين للانفصال: فهو يعبر عن الواقع، لكنه يبني أيضاً واقعاً لا وجود له قبل العمل أو بموازاته، بل وجوده كامن في هذا العمل بالذات وفيه وحده"^(٤٧).

وقد ظهرت أولى المحاولات الرامية إلى استعادة الأدب والفن للطابع الجدلي الخاص بالممارسة التاريخية في تنظيرات فيرنر كرواس Werner Krauss وروجيه جارودي Roger Garaudy وكاريل كزك Karel Kosik للأدب. فالأول أعاد الاعتبار، في أبحاثه عن التاريخ الأدبي لـ "عصر الأنوار" لدراسة الأشكال الأدبية من جهة كونها "حيزاً يتركز فيه إلى أقصى حد الأثر الاجتماعي"، ومن ثم عرّف الأدب بكونه عامل إبداع للمجتمع: "فالإبداع الأدبي صائر إلى إدراك الجمهور. لذلك، فهو بالذات فضاء يولد فيه المجتمع الذي يخاطبه: إن الأسلوب هو قانونه. ومعرفة أسلوبه تسمح بمعرفة جمهوره"^(٤٨). أما روجيه جارودي Roger Garaudy، فيدين "كل واقع مغلقة"، ويعيد تعريف العمل الفني، بما هو اشتغال وأسطورة، بواسطة خاصية "واقعية بلا ضفاف"

التي يفتح بها إنسان اليوم على مستقبله: "ذلك لأن الواقع، حين يحتوى الإنسان، لا يكون فقط ما هو في ذاته، بل كذلك كل ما ينقصه وكل ما سيصيره في المستقبل" (٤٩). بينما حلّ كاريل كزك Karel Kosik المشكلة التي أثارها ماركس Marx في ذلك المقطع المتعلق بالفن القديم (لماذا وكيف يمكن لعمل فنى أن يستمر في التأثير رغم زوال السياق الاجتماعي الذي أنتجه؟) بتعريفه الفن تعريفاً نوعياً يعتبر تاريخيته ويوجد جدلياً بين طبيعة العمل الفني والأثر الذي يحدثه: "إن العمل يحيا بقدر ما يؤثر. وأثره ينطوى بالتساوى على ما يحدث في الوعي المتلقى وما يحدث في العمل نفسه. إن المصير التاريخي للعمل تعبير عن كينونته (...). ولا يكون العمل عملاً ولا يمكنه أن يعيش إلاً بقدر ما 'ينادى' التأويل ويؤثر' من خلال تعددية دلالية" (٥٠).

إن الإقرار بأن تاريخية العمل الفني لا تكمن فقط في وظيفته التصويرية أو التعبيرية، بل كذلك وبالضرورة في الأثر الذي يحدثه، يسمح باستخلاص نتيجتين كفيلتين بتأسيس تاريخ الأدب على قواعد جديدة. أولاهما أن حياة العمل إذا كانت ناتجة "لا من وجوده في ذاته، بل من التفاعل الحاصل بينه وبين البشرية" (٥١)، فإن هذا النشاط الدائم من الفهم وإعادة الإنتاج الإيجابية لإرث الماضي لا ينبغي أن يظل محصوراً في الأعمال منظوراً إليها معزولاً كل منها عن الآخر. بل يتعين كذلك وبالأحرى إدراج العلاقة بين هذه الأعمال ضمن ذلك التفاعل الذي يربط العمل بالبشرية، ووضع العلاقة التاريخية بين الأعمال ضمن شبكة العلائق المتبادلة بين الإنتاج والتلقى. ويتعبّر آخر، فإن الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ نسقي إلا إذا نسبت سلسلة الأعمال المتوالية لا إلى الذات المنتجة وحدها، وإنما إلى الذات المستهلكة أيضاً، أي إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور. والنتيجة الثانية هي أن "الواقع الإنساني إذا لم يكن إنتاجاً للجديد فحسب، بل كذلك، وبالتكامل، إعادة إنتاج (نقدية وجدلية) للقديم" (٥٢)، فإن الوظيفة التي يقوم بها الفن ضمن عملية التكامل هذه لا يمكنها إبراز أصالتها إلا إذا تم تعريف الدور النوعي للشكل الفني لا من حيث هو مجرد "محاكاة"، بل من حيث هو "جدلية"، أي أداة لخلق الوعي وتغييره، أو وسيلة امتيازية لـ "تكوين الحساسية" بتعبير ماركس Marx الشاب (٥٣).

وهكذا، فإن مسألة تاريخية الأشكال الفنية، مصوغة على هذا النحو، تعتبر اكتشافاً جد متأخر ضمن الدرس الأدبي الماركسي. ولقد سبق للمدرسة الشكلائية (التي حاربتها الماركسية وحكمت عليها بالصمت والهجرة إلى الخارج) أن أثارت هذه المسألة قبل أربعين سنة.

تعتبر الخاصية الجمالية للأدب قضية أكدها الشكلاونيون منذ بدايتهم، وهم فئة من الباحثين المنضوين في "جمعية دراسة اللغة الشعرية" (Opoiāz) أعلنوا عن أنفسهم منذ ١٩١٦ بواسطة برامج للبحث العلمي. فلقد أعادت نظرية "المنهج الشكلي" ^(٥٤) للأدب نبذ كونه موضوعاً لعلم دقيق يهمل جميع الشروط التاريخية لنشأته، ويعرف العمل الأدبي، قبل اللسانيات البنيوية الحديثة، تعريفاً شكلياً ووظيفياً خالصاً، أى بكونه "حاصل جميع الأنساق الفنية الموظفة فيه" ^(٥٥). وعليه، فإن ثنائية "الشعر - الأدب" ^(٥٦) التقليدية تفقد ملامحتها. فلا يمكن إدراك الأدب كفنٍ إلا انطلاقاً من التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية. وجميع التحديدات غير الأدبية (العوامل التاريخية أو السوسولوجية) تصبح، نتيجة لذلك، متعلقة باللغة فى وظيفتها العملية، أى ذات صلة بـ "السلسلة غير الأدبية". فما يجعل من العمل الأدبي عملاً فنياً هو اختلافه النوعي ("انزياحه الشعري")، وليس ارتباطه الوظيفي بـ "السلسلة غير الأدبية". ومن هذا التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية، انبثق مفهوم "الإدراك الفنى" الذى قطع، بعد كل حساب، الصلة بين الأدب وممارسة الحياة. بهذا التصور، يصبح الفن أداة تكسير لآليات الإدراك اليومى بإعادة خلقه لـ "مسافة". كما أن إدراك العمل الفنى لا يبقى مقتصرأ على التمتع الساذج بالجمال، بل يقتضى إدراك الشكل كما هو فى ذاته وكذا التعرف على الأسلوب الفنى المستعمل. إن ما يعرف الفن فى خصوصيته هو "قابلية الشكل لأن يدرك بالحواس". وضمن هذه العملية، يصبح فعل الإدراك نفسه غاية فى ذاته والتحقق من الأسلوب التقنى مبدأً نظرياً تعدل بإصرار عن المعرفة التاريخية وتجعل من تاريخ الفن منهجاً عقلياً تمخضت عنه أبحاث علمية ذات قيمة مستديمة.

ولابد هنا من التذكير بأن المدرسة الشكلاونية استطاعت احتياز قيمة أخرى. ذلك أنها، فى سعيها إلى تطوير منهجها، قد واجهتها من جديد مسألة تاريخية الأدب التى سبق لها أن أنكرتها والتى أرغمتها على إعادة التفكير فى مبادئ الدياكرونية بالذات. فما يجعل الأدب أدباً (أى الأدبية) لا يتحدد فقط سانكرونيأ، أى بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بل دياكرونيأ أيضاً، أى بالتعارض الشكلي المتجدد باستمرار بين أعمال جديدة من جهة وأعمال سبقتها فى "السلسلة الأنبية" وكذا المعيار الجاهز لجنسها من جهة أخرى. فلئن كان العمل الفنى مرصوداً كما قال فيكتور شكلوڤسكى Victor Chklovski ^(٥٧)،

"لِيُدرَكَ بمناقضة خلفية أعمال أخرى وبالارتباط بهذه الأعمال"، فإن تأويله حينئذ ينبغي أن يعتبر كذلك أشكالاً أخرى موجودة قبله. هكذا إذن دشنت المدرسة الشكلانية سيرورة عودتها إلى التاريخ. وتكمن جدة مشروعها بالنسبة للتاريخ الأدبي التقليدي في عدولها عن فكرة منهج خطي ومطرد الجوهرية ومعارضتها لمفهوم "التقليد" الكلاسيكي بمبدأ دينامي هو "التطور الأدبي"، مما أفقد فكرة النمو العضوي المستمر قيمتها في تاريخ الفنون والأساليب. بهذا التصور، فإن تحليل التطور الأدبي يكشف في تاريخ الأدب عن "إبداع جدلي ذاتي للأشكال الجديدة"^(٥٨)، ويصف مسيرة التقليد الدائمة والهادئة زعماً بكونها سيرورة تكتنفها تحولات عنيفة ومفاجئة وثورات تشنها مدارس جديدة وصراعات بين أجناس متنافسة. وهكذا تم استبعاد "الروح الموضوعية"، المفروض أنها تسم فترات معتبرة متجانسة، بدعوى تعلقها بالتأمل الميتافيزيقي. ففي رأى شكوفسكي Victor Chklovski وتينيانوف Iouri Tynianov أن كل حقبة تتخللها مدارس أدبية متعايشة "تمثل إحداها، باعتبارها معياراً، ذروة الأدب"، فيتكرس شكل أدبي سرعان ما يتحول إلى ظاهرة آلية ويؤدي في المستوى الأدنى إلى ظهور أشكال جديدة "تحل محل الأشكال القديمة" وتتطور على نطاق واسع لتهمشها في النهاية أشكال أخرى^(٥٩).

بهذه الترسيم، التي تقلب بشكل مفارق مبدأ "التطور" الأدبي ضد المعنى الغائي والعضوي الذي كان يمتلكه في مدلوله التقليدي، أصبحت المدرسة الشكلانية جديدة بتحديث الفهم التاريخي للأدب من حيث نشوء أجناسه وتكرسها وانحلالها. فلقد علمتنا كيف نرى بعين جديدة العمل الفني في بعده التاريخي وكيف نموقعه ضمن سيرورة التحول الدائمة للأشكال والأجناس الأدبية، ممهدة بذلك السبيل لاكتشاف حقيقة ستوظفها اللسانيات لصالحها، وهي أن السانكرونية الصرف وهم مادام أن "كل نسق يتبدى حتماً في هيئة تطور وأن التطور ينطوي بالضرورة على خاصيات النسق" بتعبير رومان ياكوبسون Roman Jakobson^(٦٠) غير أن فهم العمل الفني في إطار "تاريخه"، أي ضمن تأريخ أدبي معرف بكونه "سلسلة متوالية من الأنساق"^(٦١) لا يعنى بعد إدراكه في إطار "التاريخ"، تبعاً للأفق التاريخي لنشوءه وفي وظيفته الاجتماعية وفي الأثر الذي أحدثه في التاريخ. إن تاريخية الأدب لا تنحزل إلى توالي أنساق الأشكال والجماليات. فتطور الأدب، مثله مثل تطور اللغة، لا يتحدد فقط بالداخل، أي بالعلاقة النوعية المنعقدة بين الدياكرونية والسانكرونية، بل كذلك بعلاقته بسيرورة التاريخ العامة^(٦٢).

وإذا شئنا الإجمال الآن، فسنستخلص من التضاد بين نظريتي الأدب الشكلانية والماركسية نتيجة أساسية لم تتنبه إليها أى منهما. فإذا كان ممكناً تأويل التطور الأدبي بما هو تعاقب مستمر للأتساق من جهة، وتأويل التاريخ العام، أى تاريخ الممارسة الإنسانية، بما هو أطراد دائم لأحوال المجتمع المتتابة من جهة أخرى، أفلا يكون ممكناً أيضاً إقامة صلة بين "السلسلة الأدبية" و"السلسلة غير الأدبية" تحدد العلائق بين التاريخ والأدب دون تجريد هذا الأخير من خصوصيته الجمالية وتقييده من غير شرط بوظيفة انعكاسية؟.

إن طرح هذا السؤال يعنى، فى تقديرى، إسناد مهمة جديدة للدرس الأدبى، أى دعوته إلى استدراك مسألة تاريخ الأدب التى تركها الخلاف بين الشكلائية والماركسية بدون حل. ومن أجل محاولة ردم الفجوة الفاصلة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الجمالية، سأنتقل من ذلك الحد الذى وقفت عنده كلا المدرستين. إن منهجيهما يعاملان "الظاهرة الأدبية" ضمن حلقة جمالية الإنتاج والتصوير المغلقة. ولهذا السبب، فهما مجردان الأدب من بعد يعتبر مع ذلك ملازماً بالضرورة لطبيعته بالذات، وهى كونه ظاهرة جمالية وكذا لوظيفته الاجتماعية وهذا البعد هو الأثر الذى ينتجه العمل الأدبى والمعنى الذى يعطيه الجمهور له، أى "تلقّيه". إن القارئ والسماع والمشاهد - إن الجمهور، من حيث كونه عنصراً نوعياً، لا يؤدى فى كلا النظريتين سوى دور فى غاية المحدودية. فالجمالية الماركسية والأرثونوكسية، فى حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد ولا شرط، تعامله كما تعامل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعى أو تسعى إلى تحديد موقعه فى النظام التراتبى للمجتمع الذى تصوره الأعمال الأدبية. أما المدرسة الشكلائية، فلا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتاً للإدراك يتعين عليها، تبعاً لتحفيزات نصية، أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة. إنها تخصصها بالفهم النظرى الذى يتميز به الباحث الفيلولوجى الذى يستطيع، بحكم معرفته بأساليب الفن، أن يتأملها، شأنها فى ذلك شأن المدرسة الماركسية التى تطابق بكل بساطة بين تجربة القارئ التلقائية وبين الفائدة العلمية للمادية التاريخية التى تسعى إلى الكشف فى العمل الأدبى عن العلائق بين البنية الفوقية والبنية التحتية. والحال أن "أى نص لا يكتب أبداً ليقرأه ويؤوله فيلولوجياً باحثون فيلولوجيون" حسب تعبير فالتربولست Walther Bulst، أو مؤرخون بعينى المؤرخ حسب تعبيرى الشخصى^(٦٣). إن المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص الذى يجب حتماً على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبرها، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبى بالأساس. إن الناقد الذى يحكم على مؤلف جديد، والكاتب الذى يبدع عمله تبعاً لنموذج عمل سابق، سلبياً كان هذا العمل أم إيجابياً، ومؤرخ الأدب الذى يربط العمل باللحظة والتقليد اللذين ينتمى إليهما والذى يؤوله تأويلاً تاريخياً: إن كل هؤلاء أيضاً وأولاً قراء، قبل أن يعقدوا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة. فالقارئ ضمن الثالوث المتكوّن من المؤلف والعمل والجمهور،

ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ. لذلك، لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم. ذلك أن تدخلهم هو الذي يدرج العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية، هناك حيث لا يكف الأفق عن التحول وحيث يتم دائماً الانتقال من التلقى السلبي إلى التلقى الإيجابي من القراءة المحايدة إلى الفهم النقدي من المعيار الجمالي المقرر إلى مجاوزته بإنتاج جديد. إن تاريخية الأدب وخاصيته التواصلية تفترضان أن بين العمل التقليدي والجمهور والعمل الجديد علاقة تبادل وتطور - علاقة يمكن تحديدها بواسطة مقولات مثل الرسالة والمرسل إليه، والسؤال والجواب، والمسألة وحلها. لذلك، ينبغي فتح هذه الحلقة المغلقة التي تقوم على جمالية الإنتاج والتصوير، والتي ظلت منهجية الدرس الأدبي إلى الآن منحبسة فيها، حتى تقضى إلى جمالية التلقى والأثر المنتج، وذلك لنتمكن على نحو جيد من إدراك كيفية انتظام تتابع الأعمال في تأريخ أدبي متماسك.

إن منظور جمالية التلقى هذا لا يسمح فقط بإنهاء التعارض بين الاستهلاك السلبي والفهم الإيجابي، وبالاتصال كذلك من التجربة المكونة للمعايير الأدبية إلى إنتاج أعمال جديدة. فإذا نظرنا هكذا إلى تاريخ الأدب، أي من زاوية هذا الاستمرار الذي يخلقه الحوار بين العمل والجمهور، فإننا نتجاوز كذلك التعارض بين الجانب الجمالي والجانب التاريخي، ونعيد إقامة العلاقة التي فسختها النزعة التاريخية بين أعمال الماضي والتجربة الأدبية الراهنة. إن العلاقة بين العمل والقارئ تكشف بالفعل عن جانبين، جمالي وتاريخي. فالاستقبال نفسه الذي يحظى به العمل لدى قرائه الأوائل يفترض حكم قيمة جمالياً تم إصداره بالإحالة على أعمال أخرى سبقت قراءاتها^(٦٤). وهذا الإدراك الأولي المحض للعمل يمكنه بعد ذلك أن يتطور ويفتني من جيل إلى جيل ليؤلف عبر التاريخ "سلسلة تلقيات متوالية" ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتبية الجمالية. إن هذا التأريخ للتلقيات المتوالية، الذي لا يمكن للمؤرخ الأدبي التملص منه إلا بتجنب التساؤل عن الافتراضات التي تؤسس فهمه للأعمال وحكمه عليه، يسمح لنا في آن واحد بإعادة تملك أعمال الماضي وإعادة إقامة علاقة اتصالية سليمة بين فن الماضي وفن اليوم، بين القيم التي كرسها التقليد وتمرسنا الراهن بالأدب. ولن نستطيع التأريخ الأدبي القائم على جمالية التلقى فرض نفسه إلا بمقدار استطاعته الإسهام فعلياً في احتواء التجربة الجمالية الدائم للماضي.

أما الشروط التي يتطلبها ذلك، فهي البحث الواعي عن معايير فنية جديدة تناقض موضوعية المدرسة الوضعية من جهة، والفحص النقدي للمعايير الموروثة عن الماضي، وإلا فتدميرها بتاتاً من أجل نقض النزعة الكلاسيكية الجديدة التي أفرزتها دراسة التقليد من جهة أخرى. وتعرّف جمالية التلقى بوضوح المقياس الذي يقتضيه بناء قوانين فنية جديدة وكذا مباشرة تأريخ أدبي مختلف أبداً غير مكتمل. فبالانتقال من تلقى العمل المفرد عبر التاريخ إلى تاريخ الأدب، نستطيع حتماً أن نتوصل إلى فهم وتوضيح كيفية تحديد وتفسير التعاقب التاريخي للأعمال لهذا الانتظام الداخلي للأدب في الماضي، وهو إجراء هام لأنه ما يبرر تجربتنا الأدبية الحاضرة^(٦٥).

وسنطلق الآن من هذه المقدمات للإجابة، في الأطروحات السبع الآتية (من الفصل ٦ إلى الفصل ١٢) ، عن هذا السؤال: كيف نعيد كتابة تاريخ الأدب اليوم وما هي الأسس المنهجية لذلك؟

ينبغي، تجديدًا للتأريخ الأدبي، إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج والتلقى؛ فتاريخية الأدب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعديًا بين "ظواهر أدبية"، وإنما على تمرّس القراء أولاً بالأعمال الأدبية. وتعدّ هذه العلاقة الحوارية^(٦٦) أيضاً المسلمة الأولى بالنسبة للتأريخ الأدبي؛ لأن على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول أولاً وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديد تاريخه، أي أنه ملزم بتأسيس حكمه الخاص على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين.

يقترح ر. ج. كولينجود R. G. Collingwood، في معرض نقده للأيديولوجيا الوضعية السائدة حالياً، التعريف الآتي لفكرة "التاريخ": "ليس التاريخ سوى بحث جديد للماضي في ذهن المؤرخ وبه"^(٦٧). وهذا التعريف ينطبق تماماً على تاريخ الأدب، ذلك لأن التصور الوضعي للتاريخ، من حيث هو وصف "موضوعي" لتوالي أحداث ماضية منتهية، كقيل بصرف النظر عن الخصوصية التاريخية والجمالية للأدب، فليس العمل الأدبي موضوعاً موجوداً في ذاته، ولا شيئاً يبدو للمؤرخ بنفس الهيئة في كل الأزمنة^(٦٨)، أي أثراً تذكاريّاً يكشف للمشاهد السلبي عن ماهيته اللزمنية. إنه خلافاً لذلك مرصود، مثل التوليفة الموسيقية، لأنّ يثير لدى كل قراءة صدى جديداً ينتزع النص من مادية الكلمات ويفعل وجوده. فهو "كلام يخاطب مكاناً ويخلق هذا المكالم القادر على سماعه في نفس الآن"^(٦٩). وهذه الخاصية الحوارية للعمل الأدبي تفسر أيضاً سبب كون المعرفة الفيلولوجية لا يمكن أن تقوم إلا على مواجهة مستمرة للنص ولا ينبغي لها أن تنحصر إلى الأبد في مجرد معرفة ظواهر خام^(٧٠). وهي الخاصية التي لا يمكن تصورهما إلا في إطار علاقة دائمة مع تأويل النص الذي يجب أن يستهدف لا معرفة موضوعه فحسب، بل كذلك الإسهام في دراسة ووصف هذا الفهم وهو في طور التشكل، أي انبثاق فهم جديد للعمل.

إن تاريخ الأدب سيروية تَلَقُّ وإنتاج جماليين تتم في تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه مدفوعاً إلى أن ينتج بدوره. وهذه الحصيلة المتزايدة باستمرار "للظواهر الأدبية" وبالشكل الذي تدونها تواريخ الأدب التقليدية لا تعدو كونها فضالة لتلك السيرة، أي مجرد ماض تم تسجيله وترتيبه وتحفيظه. فهي إذن شبه تاريخ، وليست تاريخاً حقاً. إن اعتبار كون تعاقب مثل هذه "الظواهر الأدبية" يمثل لوحده جزءاً من تاريخ الأدب يعنى الخط بين الخاصية الحديثة للعمل الفني والخاصية الحديثة لواقعة تاريخية موضوعية، فقصة پرسفال Perceval لمؤلفها كريتيان دوتروى Chrétien de Troyes ، بصفتها حدثاً أدبياً، ليست تاريخية بالمعنى الذي تكونه مثلاً الحملة الصليبية الثالثة المعاصرة لها تقريباً. فهي ليست "ظاهرة" يمكن تفسيرها سببياً، أي نتيجة لوضع معين يفرضه مجموع مقدماته المنطقية أو عملاً صادراً عن فعل تاريخي يمكن تحديد مرامييه وتبعاته، الضرورية والمحتملة. إن الإطار التاريخي المتواصل الذي يظهر ضمنه العمل الأدبي ليس سلسلة متوالية من الأحداث الموضوعية التي يمكن اعتبارها في ذاتها لأنها ممكنة الوجود بمعزل عن كل مؤرخ ملاحظ. فلا تصبح هذه القصة حدثاً أدبياً إلا بالنسبة لمتلقيها الذي يقرأها بتذكر نصوص كريتيان Chrétien السابقة، والذي يدرك خصوصيتها بمقارنتها مع هذه النصوص ومع نصوص أخرى سبق له أن قرأها، والذي يبرز بالتالي المعايير الجديدة التي سيستعملها لتقويم نصوص المستقبل. إن الحدث الأدبي، خلافاً للحدث السياسي، لا يحتمل نتائج أو تبعات حتمية تجعله يتمتع لاحقاً بوجود خاص وتجعل الأجيال اللاحقة "تتحمله" و"تعانيه" كما هو في ذاته. فهو لا يستطيع الاستمرار في التأثير إلا إذا استقبله قراء المستقبل على نحو دائم ومتجدد، أي إذا وجد قراء يمتلكونه من جديد وكتاب يقلدونه أو يتجاوزونه أو ينقضونه. فلا يستطيع الأدب، بصفته ديمومة حديثة متماسكة، أن يتكون إلا حين يصبح موضوع تجربة أدبية لدى الجمهور المعاصر واللاحق، قراءً ونقاداً وكتاباً، كل حسب أفق توقعه الخاص به. ومن ثم، فلا يمكن فهم تاريخ الأدب ووصفه في خصوصيته إلا إذا أمكن كذلك نقل أفق التوقع هذا إلى حيز الملاحظة الموضوعية.

إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول - بغية وصف تلقى العمل والأثر الذي يحدثه - كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده. وتقصد بالتوقع نسق الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تُقَرَضُ معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي.

تعارض هذه الأطروحة موقف الارتياح الواسع الانتشار الذي اتخذته بعض المنظرين - وفي طليعتهم رينيه ويليك René Wellek المعترض على نظرية أ. أ. ريتشاردز I. A. Richards الأدبية - الذين يشكّون في أنه بإمكان وصف الآثار التي يحدثها العمل الفني أن يفضي إلى إدراك دلالاته، ويعتقدون بأن أحسن ما قد يتمخض عن هذا الوصف هو مجرد سوسيولوجية للذوق. ففي رأى ويليك Wellek أنه لا يمكن تجريبياً تحديد : لا حالة الوعي الفردي، لأنها تخص الفرد في لحظة معينة، ولا الحالة التي يخلقها، حسب موكاروفسكي J. Mukàrovsky العمل الفني في الوعي الجماعي^(٧١). ولقد أراد رومان ياكبسون Roman Jakobson استبدال "حالة الوعي الجماعي" بـ "أيدولوجية جماعية" في شكل نسق من المعايير هو "اللفة" يحضر في كل عمل أدبي ويُفَعَّلُ المتلقى بمثابة "كلام" ولو على نحو ناقص وأبداً غير تام^(٧٢). ولا جرم أن هذه النظرية تقلص الخاصية الذاتية للأثر، بيد أنها لا تجيب عن سؤال معرفة المعطيات التي يمكنها السماح بإدراك مدى الأثر الذي يحدثه عمل واحد ما في جمهور معين وإيدراج هذا الأثر ضمن نسق من المعايير. ومع ذلك، فهناك طرق تجريبية لم يفكر فيها أبداً من قبل، أي معطيات أدبية يمكن أن نستخلص منها، فيما يخص كل عمل على حدة، الأحوال أو الهيئات الخاصة التي يكون فيها الجمهور من أجل تلقّيه، وذلك تماماً قبل استجابة القارئ المفرد النفسية لهذا العمل وقبل فهمه الذاتى له. فكما هو شأن كل تجربة راهنة، فإن التجربة الأدبية الجديدة، التي يبتعثها عمل ما ظل مجهولاً إلى حينئذ، تقتضى "معرفة سابقة تنتمي إلى التجربة ذاتها ولا يمكن بدونها للجدة المدركة أن تكون حتى موضوع اختبار وأن تصبح، إلى حد ما، قابلة للكشف في سياق التجربة المكتسبة قبلاً"^(٧٣).

إن العمل الأدبي - حتى في لحظة صدوره - لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب. فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات، المعلقة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهياً سلفاً لتلقيه على نحو معين. فكل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويكيف استجابته العاطفية له ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لا تنمى الحكاية وتوسطها ونهايتها (حسب أرسطو). وهو توقع يمكن، كلما تقدمت القراءة، أن يمتد أو يعدل أو يوجه وجهة أخرى أو يؤقف بالسخرية بحسب قواعد عمل كرسيتها شعرية الأجناس والأساليب، الصريحة أو الضمنية. وفي هذه المرحلة الأولى من التجربة الجمالية، فإن السيرورة النفسية لاستقبال نص ما لا تنخلز إطلاقاً إلى تواتر طارئ لمجرد انطباعات ذاتية. فالأمر يتعلق بإدراك حسي موجه يتم وفق ترسيمة دالة محددة، أي سيرورة تطابق نوايا معينة وتحركها إشارات يمكن تبينها بل ووصفها بمصطلحات اللسانيات النصية. فإذا عرفنا أفق التوقع، الذي يأتي النص ليندرج فيه، بكونه، بتعبير ف. د. شتمبل W. D. Stempel، "تماكناً جدولياً" يتحول، كلما امتد الخطاب، إلى "أفق توقع نسقي محايث للنص"، فإن بالإمكان وصف سيرورة التلقى بكونها انتشاراً لنسق سيميولوجي يتم بين قطبي تطوّر النسق وتعدّله^(٧٤). كما أن علاقة النص المعزول بالجدول، أي بسلسلة النصوص السابقة المؤلفة للجنس، تتم كذلك وفق سيرورة مماثلة قوامها الدائم هو خلق أفق توقع وتعديله. إن النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها، في سياق القراءة، أن تعدل أو تصحح، أو تغير أو تكرر. ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس. بينما يرسم التغيير والتكرار حدود ذلك^(٧٥). وحين يبلغ تلقى النص مستوى التأويل، فإنه يفترض دائماً سياق التجربة السابقة الذي يندرج فيه الإدراك الجمالي: فلا يمكن طرح سؤال ذاتية التأويل والتذوق بالنسبة إلى القارئ الواحد أو إلى فئات القراء المختلفة على نحو ملائم إلا إذا تمت أولاً إعادة بناء أفق التجربة الجمالية التداوتية السابقة هذا الذي يؤسس كل فهم ذاتي للنص وللأثر الذي ينتجه.

وثمة نصوص تسمح بكيفية مثالية بوصف موضوعي لأنساق الإحالات هذه التي تطابق لحظة ما في تاريخ الأدب، وهي تلك التي تحرص أولاً على استدعاء أفق توقع لدى قرائها ناتج عن الأعراف الفنية الخاصة بالجنس أو بالشكل أو بالأسلوب، لتقطع بعد ذلك تدريجياً مع هذا التوقع - وهو ما يمكنه أن يكون في خدمة هدف نقدي وأن

يكون كذلك مصدر آثار شعرية جديدة. وهكذا، فإن رواية دون كيشوت Don Quichotte تستثير في قرائها جميع التوقعات المتعلقة تخصيصاً بروايات الفروسية العتيقة التي كانت تعجب الجمهور والتي ستحاكيها بسخرية ويمتهدى العمق مغامرات آخر الفرسان^(٧٦). كما أن ديدرو Diderot يستدعى في بداية روايته جاك القدرى Jacques le Fataliste ، وبواسطة الأسئلة الخيالية التي يوجهها القارئ للسارد، أفق التوقع الخاص بالترسيمة الروائية الرائجة لـ "الرحلة"، وكذا التقاليد الفنية (الأرسطية إلى حد ما) للخرافة الروائية - بما فيها العناية الربانية المفترضة فيها - وذلك من أجل معارضة رواية الرحلة والحب الموعودة بـ "حقيقة تاريخ" غريبة مطلقاً عن قواعد الجنس، كل هذا لأغراض تحريضية: إنها الحقيقة العجيبة والذمامة الوعظية للحكاية المتخللة للرواية اللتان لا تكفان، باسم حقيقة الحياة، عن نفى الأكاذيب الملازمة للخيال الشعري^(٧٧). أما نيرفال Nerval في ديوانه أوهام Chimères ، فيورد أفكاراً ويرتب موضوعات، خالطاً إياها في زبدة من الرومانسية والإسرارية، وهو ما يخلق أفق توقع تحول أسطوري للعالم، إشارة إلى انزياحه عن الشعر الرومانسي. فبعد فشل الأسطورة الشخصية للذات الغنائية، وبعد خرق قانون الإخبار الكافي، وبعد اكتساب الغموض نفسه، الذي أصبح وسيلة تعبيرية، وظيفة شعرية، بعد كل هذا، فإن شبكة التماثلات والتطابقات، المألوفة أو القابلة للكشف، تلك التي كانت تؤلف الكون الأسطوري، تتشتت، فيغرق القارئ في المجهول^(٧٨).

غير أن إمكانية إعادة تشكيل أفق التوقع بشكل موضوعي تتيحها كذلك نصوص ذات أصالة تاريخية أقل جلاء من أصالة النصوص السابقة. ذلك لأن حالة القارئ تجاه عمل ما، وكما ينتظرها المؤلف من جمهوره، يمكن كذلك، في غياب أية إشارة صريحة، تشكيلها من جديد انطلاقاً من ثلاثة عناصر مفترضة في كل نص، وهي المعايير الجمالية العلنية، أي "شعرية" جنسه الخاصة، ثم العلائق الضمنية التي تربط هذا النص بنصوص أخرى معروفة تندرج في سياقه التاريخي، وأخيراً التعارض بين الخيال والواقع، بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية، وهو التعارض الذي يسمح للقارئ المتأمل في قراءته بمزاولة مقارنات في أثناء القراءة. وهذا العنصر الأخير يسعف القارئ على إدراك العمل الجديد تبعاً للأفق المحدود لتوقعه الأدبي وتبعاً كذلك لأفق أوسع تعرضه تجربته الحياتية. وسأعود، في معرض توضيحي للعلاقة بين الأدب والحياة العملية في الأطروحة الأخيرة (الفصل الثاني عشر)، إلى مساءلة هذا الأفق المزدوج، الأدبي والاجتماعي، وإلى إمكانية التعبير عنه بطريقة موضوعية بالتوسل بهيرمينوطيقية السؤال والجواب.

إن التمكن هكذا من إعادة تشكيل أفق توقع عمل ما يعنى أيضاً التمكن من تعريف هذا العمل بما هو عمل فنى، تبعاً لطبيعة تأثيره فى جمهور معين ولقوته. وإذا سمينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلاً والعمل الجديد، الذى يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يُعبّر عنها لأول مرة، إذا سميناها بـ "الانزياح الجمالى"، المقيس برؤود فعل الجمهور وبأحكام النقد "نجاح فوري"، رفض أو استنكار، استحسان أفراد أو تفهم تدريجي أو مؤجل، فإن بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياساً للتحليل التاريخي.

حين يصدر عمل أدبي ما، فإن طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول أو تجاوزه أو تخيبيه أو معارضته له تُعتبر بالبداية مقياساً للحكم على قيمته الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة وتحول الأفق^(٧٩) الذى يستلزمه استقبال العمل الجديد - تحدد، بالنسبة لجمالية التلقى، الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما: فكلما تقلصت هذه المسافة وتحرر الوعي المتلقى من إرغام إعادة توجيهه نحو أفق تجربة بعد مجهولة، كان العمل أقرب من مجال كتب فن الطبخ أو التسلية منه إلى مجال كتب فن الأدب. ففي رأى جمالية التلقى أن ما يعرف ذلك الفن هو عدم اقتضائه بالذات أى تحول فى الأفق، واستجابته التامة عوض ذلك للتوقع الذى تحدثه توجيهات الذوق السائد: فهو يلبي الرغبة فى رؤية الجمال منتسحاً فى أشكال مألوفة، ويرسخ الحساسية فى عاداتها، ويصادق على أمانى الجمهور، ويقدم له الاستثنائى الباهر فى شكل تجارب غريبة عن الحياة اليومية ومجهزة بلياقة، أو يثير مشكلات معنوية فقط لـ "يحلها" بالمعنى الأقوى للفعل، مشكلات معروف حلها سلفاً^(٨٠).

وبخلاف ذلك، فإذا أمكن قياس الخاصية الفنية الخالصة لعمل ما بالمسافة الجمالية التى تفصله - فى لحظة صدوره - عن توقع جمهوره الأول، فالحاصل هو أن هذه المسافة، المفترضة لأسلوب جديد فى الرؤية، يحسها الجمهور المعاصر مصدراً لذة أو دهشة أو حيرة ويمكنها أن تزول بالنسبة لجمهور الغد كلما تحولت سلبية العمل

الأصلية إلى بداهة واندرج هذا العمل بدوره، بعد أن أصبح موضوعاً مألوفاً للتوقع، ضمن أفق التجربة الجمالية المستقبلية. وتتعلق كلاسيكية الروائع الأدبية^(٨١) خاصة بهذا التحول الثانى للأفق ذلك أن جمالها الشكلى، الذى صار مكرساً وبدهياً، ودلالاتها الخالدة، التى يبدو أنها لم تعد تثير أية مشكلة، يقربانها بطريقة خطيرة، حسب جمالية التلقى، من "فن الطبخ" القابل للتمثل والمقنع مباشرة، بحيث ينبغى بذل جهد خاص من أجل قراءتها بالقلوب، خلافاً للعادة، من إدراك جديد لخاصيتها الفنية الخالصة (انظر الفصل التاسع).

ولن نستوفى موضوع العلاقة بين الأدب والجمهور إذا قلنا إن لكل عمل أدبى جمهوراً خاصاً به قابلاً للتحديد التاريخى والسوسيولوجى، وإن كل كاتب خاضع لبيئته ولتصورات جمهوره وإيديولوجيته، وإن مقياس النجاح الأدبى هو "كتاب يعبر عما كان المجتمع ينتظره منه ويكشف له عن حقيقته"^(٨٢). إن هذه الرؤية الموضوعية الاختزالية، التى تربط النجاح الأدبى بمدى مطابقة مشروع العمل لتوقع فئة اجتماعية، تعتبر دائماً مصدر ارتباك بالنسبة للسوسيولوجية الأدبية حين يكون عليها أن تفسر أثر الأعمال المؤجل أو الدائم.

ولهذا السبب يصادر روبير إيسكاربيت Robert Escarpit ، فى معرض تفسيره "وهم كونية" وخلود كاتب ما، على وجود "أساس جماعى فى المكان والزمان"، مما دفعه إلى تشخيص حالة موليير Molière على هذا النحو المدهش والمفاجئ: "إن موليير Molière ما يزال شاباً بالنسبة إلينا، نحن فرنسى القرن العشرين، لأن عالمه بعدُ موجودٌ ولأننا نشاركه فى وحدة الثقافة والبداءة واللغة (...). لكن الحلقة ستضيق وموليير Molière سيشيخ ويموت حين يموت ذلك القاسم المشترك بين نمطنا الحضارى وفرنسا فى عهد موليير Molière"^(٨٣) فكأن موليير Molière لم يفعل سوى "تصوير عادات عصره" ولم يحافظ على نجاحه، بعد مرور كل هذا الوقت، إلا لأنه أدى هذه المهمة الموكولة إليه! وفى حال عدم وجود تطابق بين عمل أدبى وفئة اجتماعية ما أو كَفَّ هذا التطابق عن الوجود - مثلاً يحدث فى تلقى عمل ما فى بيئة لغوية أجنبية يتعين تأويله - فإن إيسكاربيت Escarpit يتخلص من هذه الورطة باختلاقه "أسطورة" ما تتوسط بينهما: "... أساطير ... تخيلها جيل لاحق أصبح غريباً عن واقع بديل"^(٨٤). فكأن كل تلقٍ يزاوله جمهور آخر غير الجمهور الأصلى للعمل والمحدد اجتماعياً لا يسعه أن يكون سوى "تلقٍ مشوه" ونتيجة لـ "أساطير ذاتية" ولا يُضمَّن العمل المتلقى تلك "القبلية" الموضوعية، ممثلةً فى شكل هذا العمل ومعناه الحرفى، التى تتيح وتقلص معاً كل فهم لاحق له، ومن ثم كل "تفعيل" جديد له!

إن سوسيولوجية الأدب لا تنتظر إلى موضوعها نظرة جدلية كافية حين تتصور هذه العلاقة الأحادية الاتجاه بين المؤلف والعمل والجمهور. فالحتمية ذات اتجاه مزدوج: فثمة أعمال أدبية لا تربطها بعد، في لحظة صدورها، أية علاقة بجمهور محدد، لكنها تقلب تماماً أفق التوقع المألوف لدرجة أن جمهورها لا يمكنه أن يتكوّن إلا تدريجياً^(٨٥). وحين يفرض أفق التوقع الجديد نفسه من بعد على نطاق واسع، فإن قوة المعيار الجمالي المعدل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغير الجمهور رأيه في الأعمال التي حظيت إلى حينئذ برضاه، معتبراً إياها بالية لاغية، فيكف عن ارتضاءها. لذلك، فإن مراعاة تحولات الأفق هذه لكفيلة وحدها بجعل تحليل الأثر الأدبي يكتسب أهمية تأريخ أدبي للقارئ^(٨٦)، ويجعل المنحنىات الإحصائية المتعلقة بالكتب ذات الرواج الكبير تكتسب قيمة المعرفة التاريخية.

ويمكننا الاستدلال على ذلك بمثال أدبي مثير يعود إلى ١٨٥٧. فبالترزامن مع صدور رواية مدام بوفاري Madame Bovary، التي ستعرف فيما بعد شهرة عالمية، صدرت لأحد أصدقاء مؤلفها جوستاف فلوبير Gustave Flaubert، وهو إرنست فييدو Ernest Feydeau، رواية بعنوان فاني Fanny طواها النسيان اليوم، رغم الدعوى التي أقيمت حينذاك ضد فلوبير Flaubert بسبب انتهاك روايته حرمة الآداب العامة، فإن مدام بوفاري Madame Bovary أقصيت أولاً لتعيش في ظل فاني Fanny، فخلال سنة واحدة، عرفت رواية فييدو Feydeau هذه ثلاث عشرة طبعة، وهو نجاح لم تشهد باريس مثيلاً له منذ رواية شاتوبريان Chateaubriand أطالا Atala، فالروايتان معاً، بالنظر إلى موضوعهما، سبقتا توقع جمهور جديد كَفَر، حسب تحليل بودلير Baudelaire، بكل رومانسية وصار يحتقر سمو الانفعالات وسذاجتها^(٨٧). فقد عالجتا موضوعاً تافهاً هو الخيانة الزوجية في بيئة ريفية بورجوازية. ويمكننا القول، إذا ما تجاوزنا التفاصيل المتوقعة في المشاهد الجنسية المجترئة، إن المؤلفين معاً وُقِّعَا إلى تقديم صورة مثيرة وجديدة عن العلاقة الثلاثية (*) التي ابتذلتها الأعراف من قبل. فقد نظرا إلى موضوع الغيرة المستهلك نظرة غير معهودة إذ قلبتا الأنوار بالنسبة إلى توقع الجمهور. ففي رواية فييدو Feydeau، يغار العاشق الشاب المغرم بـ"امرأة الثلاثين حولاً" من زوج عشيقته، رغم إشباع شهواته، فيهلك من جرّاء هذا الوضع المؤلم. أما رواية فلوبير Flaubert، فقد خصت خيانات زوجة طبيب القرية - التي أولها بودلير Baudelaire بوصفها شكلاً

(*) زوج وزوجة وعشيق . (المترجم) .

حازقاً من أشكال الداتية - بنهاية مفاجئة، حيث إن صورة الزوج المخنوع المضحكة تبدو في خاتمة الرواية بمظهر الرفعة والمروعة. ولقد ارتفعت، في النقد الرسمي الرائج آنذاك، - أصوات أدانت كلاً من فاني Fanny ومدام بوفاري Madame Bovary باعتبارهما ثمرة المدرسة الجديدة - الواقعية - التي عيّنتها بدعوى إنكارها لكل المثل العليا ونسفها للأسس الأخلاقية التي قام عليها النظام الاجتماعي في ظل الإمبراطورية الثانية^(٨٨). ففي ١٨٥٧، لم يعد الجمهور، بعد وفاة بلزاك Balzac، ينتظر من الرواية أى شىء ذي قيمة^(٨٩). ويمكن لمنظور التوقع هذا أن يفسر النجاح غير المتكافئ للروائيتين، شريطة إثارة مسألة الأثر الذي أحدثه شكلهما السردي كذلك. وهكذا، فإن مبدأ "السرد الموضوعي" الذي يُعدُّ جُدةً شكليةً امتازت بها رواية فلوبيير Flaubert، والذي هاجمه باري دورفيلي Barbey d'Aurevilly قائلاً بأسلوب مجازي: لو أمكن صنع آلة ساردة بالقولاذ الإنجليزي لما اشتغلت بغير طريقة عمل السيد فلوبيير Flaubert. إن هذا المبدأ "البارد" كان ضرورياً أن يصدم نفس الجمهور الذي خاطبته رواية فاني Fanny بمضمونها المبهج المعروض في شكل سلس وبأسلوب يتميز به أدب الاعترافات. وفوق ذلك، فإن هذا الجمهور وجد في أوصاف فييدو Feydeau أثراً لمعايير الحياة المتحلقة وللأعراف المنظمة للسلوك الاجتماعي^(٩٠) بما هي موضوع رغباته غير المشبعة. فقد كان بإمكانه أن يتلذذ دون تحفظ بذلك المشهد - الذروة حيث أغوت فاني Fanny زوجها بشهوانية خليعة (من غير أن تنتبه إلى أن عشيقها كان في الشرفة يتابع المشهد)، لأنه كان معفياً من السخط بعفة على رد فعل الشاهد المنكود الحظ. وحين أصبحت مدام بوفاري Madame Bovary لاحقاً رواية ذات شهرة عالمية - بعد أن لم يفهما في البداية سوى عدد قليل من العارفين وبعد أن تم الاعتراف بها بصفاتها منعطفاً في تاريخ الرواية - فإن الجمهور القارئ للروايات، الذي كونت ذائقة الفنية، كرس التوقع الجديد، أى المعيار الجمالي الذي أصبحت معه نقائص فييدو Feydeau (أسلوبه المزخرف، وخدعه المستحبة وقتئذ، والإكليشيئات الغنائية في مواقف اعترافية مزعومة) غير محتملة والذي حكم على فاني "Fanny" بأن يطويها النسيان بعد أن كانت ذات يوم رواية واسعة الانتشار.

إضافة إلى ذلك، فإن إعادة تشكيل أفق التوقع كما كان في الوقت الذي تم فيه قديماً إبداع عمل ما وتلقيه - تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها هذا العمل، ومن ثم بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينتظر إليه ويفهمه. فَيَتَبَنَّى هذا الإجراء، يتم إبطال ذلك التأثير، اللاواعي باستمرار تقريباً، الذي تمارسه علي الحكم الجمالي معايير تصور كلاسيكي أو حدائى للفن، وكذلك تَجَنَّبُ ذلك المسعى الدائرى الذي يقضى بالرجوع إلى "روح العصر". كما أن هذا الإجراء يبرز بوضوح الاختلاف التوليى فى فهم العمل بين الحاضر والماضى، وتحديد تاريخ تلقيه، الذي يعيد إقامة العلاقة بين الأتقين، ويعيد النظر بالتالى فى تلك البداهة الخاطئة - بما هى مبدأ ميتافيزيقى خاص بفيلولوجيا ظلت إلى حد ما أفلاطونية - بداهة جوهري شعري أبدى وراهن باستمرار يكشف عنه النص الأدبي، وبداهة معنى موضوعى، محدّد بشكل نهائى، ويدركه المفسر فوراً فى أى زمن.

إن اللجوء إلى "تاريخ التلقى"^(٩١) شرط لازم لفهم الآداب القديمة. فحين يكون مؤلف عمل ما غير معروف، ويكون مشروعه غير معترف به، وتكون علاقته بالأصول والنماذج غير ممكنة إلا بشكل غير مباشر - فإن أفضل طريقة للإجابة عن السؤال "الفيلولوجى" المتعلقة بمعرفة كيف ينبغي أن يفهم النص ليكون "مفهوماً فهماً جيداً" - أى تبعاً لزمن المؤلف ولشروعه - هى وضعه (أى السؤال) فى سياق الأعمال التى كان المؤلف يفترض، تصريحاً أو تضميناً، أن جمهوره المعاصر يعرفها.

وتمثيلاً لذلك، فإن مؤلف أقدم فصول "حكاية رينار" Roman de renart يفترض، كما تشهد على ذلك خاتمة هذه الحكايات، أن سامعيه يعرفون قصصاً مثل قصة حرب طروادة وقصة "تريستان" Tristan، وكذا ملاحم شعرية وخرافات شعبية منظومة، وأنهم، نتيجة لذلك، يتطلعون بفضول إلى معرفة قصة "الحرب الغريبة بين البارونين" رينار Renart وإيسونجران Ysengrin التى ستقضى إلى الظل جميع ما أمكنهم أن يقرأوه من قبل. وبعد ذلك، ومع تطور أحداث الحكايات، تصبح الأعمال والأجناس المشار إليها

موضوع تلميحات سخرية. ولاريب في أن تحول الأفق هذا هو ما يفسر النجاح الذي لقيه حتى خارج فرنسا هذا الكتاب الذي أدرك شهرة مبكرة والذي ناقض لأول مرة التقليد الأدبي البطولي والبلاطي برمته^(٩٢).

والملاحظ أن البحث الفيلولوجي تجاهل زمنًا طويلًا روح الانتقاد اللاذع التي تطبع هذه الحكايات القروسطوية، ومن ثم الدلالة السخرية والتعذيبية لما تنتطوى عليه من مماثلة بين الطبيعة الحيوانية والطبيعة الإنسانية، لأنه ظل منذ جاكوب جريم Jacob Grimm أسير تصور رومانسي لشعر فطري صرفٍ ولخرافة فولكلورية حيوانية؟ ولقد أمكن كذلك - وهذا مثال ثانٍ يتعلق هذه المرة بحكم جمالي تمليه معايير قريبة العهد - لوم الباحثين الفرنسيين بحق على دراستهم، منذ بيديي Bédier، الملحمة القروسطوية وتقيدهم بقواعد فن الشعر كما حددها بوالو Boileau وتقويمهم لأدب غير كلاسيكي وفق مبادئ البساطة والانسجام بين الأجزاء والكل ومشابهة الحق^(٩٣).

إن موقف الموضوعية التاريخية القبلي الملائم للمنهج الفيلولوجي لا يمنع المؤول إطلاقاً وبداهةً، وحتى وهو زعمًا خارج السياق التاريخي للنص، من رفع أحكامه الجمالية المسبقة إلى مقام المعيار الضمني ومن تحديث معنى هذا النص بطريقة لاشعورية. فالاعتقاد بأن المؤول، غير المعاصر للعمل، يكفيه أن يغوص في النص ليرى، وراء أخطاء المؤولين السالفين والتلقى التاريخي، "حقيقةً معناه الأبدية" وهي تظهر بشكل مباشر وكامل، إن هذا الاعتقاد يعني إخفاء اشتراك الوعي التاريخي نفسه في تاريخ التلقى. كما يعني إنكار "الافتراضات الاضطرارية وغير الاعتبارية التي يبنى عليها فهم المؤول للنص" والإيهام بموضوعية "تتعلق في واقع الأمر بمشروعية الأسئلة المطروحة"^(٩٤).

ولقد اقترح هانس جورج جدامر Hans Georg Gadamer في كتابه "الحقيقة والمنهج"، الذي استعير منه نقده للنزعة الموضوعية التاريخية، مبدأ "تاريخ الآثار" - Wirkungsge- chichte يبحث عن حقيقة التاريخ في فهم التاريخ بالذات^(٩٥)، باعتبار هذا المبدأ تطبيقاً لمنطق السؤال والجواب "Logik von Frage und antwort" على التقليد التاريخي. وهكذا، ويتطور أطروحة ر. ج. كولينجود Collingwood التي تنص على أنه "لا يمكن فهم النص إلا إذا فهم السؤال الذي يجيب عنه هذا النص"^(٩٦)، يوضح جدامر Gadamer بأن هذا السؤال، إذا تم فهمه وتحديده، لا يمكن بعد إعادة وضعه في أفقه الأصلي، لأن هذا الأفق هو قبلياً متضمنٌ دائماً في أفق القارئ الراهن. لذلك، فإن "الفهم يعني دائماً توحيد هذين الأفقين المستقلين رغماً أحدهما عن الآخر"^(٩٧). والسؤال الذي أجاب عنه

النص لا بد من إبرازه، لأنه لا يمكنه أن يستمر من تلقاء نفسه، بل لا يمكنه سوى أن يتحول إلى السؤال "الذي يشكّه التقليد بالنسبة إلينا" (٩٨). بهذا الإجراء إذن، تنحل الأسئلة التي تكتنف، حسب رينيه ويليك René Wellek ، إخراج الأحكام الأدبية الآتى: هل الباحث الفيلولوجي ملزم بتقويم العمل تبعاً لمنظور الماضي أو لوجهة نظر الحاضر أو للأحكام المتواترة فى التاريخ؟ (٩٩). وفى الحالة الأولى، تكون معايير الماضي الفعلية كفيلة بأن تضيق إلى أبعد حد، بحيث يؤدي تطبيقها إلى إفراغ الأعمال من طاقتها الدلالية التي راكمتها عبر التاريخ. أما فى الحالة الثانية، فإن أحكام الحاضر الجمالية قميئة بالإعلاء من شأن الأعمال المتوافقة مع معايير الذائقة الفنية الحديثة، مما يقصى ظلماً أعمالاً أخرى ، فقط لأن الوظيفة التي أدتها فى وقتها لم تعد بدهية. وفى الحالة الثالثة، فإن "تاريخ الآثار" نفسه، مهما يكن مفيداً، "يواجه، بوصفه سلطة، نفس الاعتراضات التي تواجهها سلطة المعاصرين للمؤلف"، حسب تعبير ويليك Wellek ، (١٠٠) الذي يستنتج استحالة التخلص من أحكامنا الخاصة، بحيث يتعين علينا فقط أن نوفر لها أقصى درجات الموضوعية بتصرفنا كما يتصرف كل باحث علمي، أى "بعزل الموضوع" (١٠١). بيد أن هذا الاستنتاج لا يحلّ ذلك الإحراج، بل يرجع بنا إلى النزعة الموضوعية. "فالأحكام المتواترة فى التاريخ" التي تم إصدارها على عمل أدبي ما ليست مجرد "مجموعة من الأحكام العرضية التي عبر عنها القراء والمشاهدون والنقاد وحتى الأساتذة الجامعيون الآخرون" (١٠٢)، وإنما هى نتيجة امتداد عبر التاريخ لطاقة دلالية، ملازمة للعمل منذ الأصل، يتم تفعيلها فى تعاقب المراحل التاريخية لتلقيه والكشف عنها كلما قام الحكم المدرك، عند لقائه بالتقليد، "بتوحيد الآفاق" على نحو مضبوط علمياً.

غير أن محاولتى الرامية إلى تأسيس تاريخ أدبي ممكن على جمالية التلقى تكفّ عن التطابق مع مبدأ "تاريخ الآثار" الذي قرره جدامر Gadamer ، وذلك حين يدعى هذا الأخير جعل مفهوم "الكلاسيكية" مثلاً لكل وساطة تاريخية بين الماضي والحاضر: "إن العمل المدعو كلاسيكياً لا يحتاج فهمه إلى إلغاء المسافة التاريخية أولاً، لأنه يزاوّل بنفسه وباستمرار الوساطة التي يتم بها إلغاء هذه المسافة" (١٠٣). إن تعريف جدامر Gadamer هذا لا يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين السؤال والجواب التي يتشكل انطلاقاً منها كل تقليد تاريخي، فحين يتعلق الأمر بالنص الكلاسيكي، فلا داعى للبحث أولاً عن السؤال الذي يجيب عنه إذا كانت الكلاسيكية تعنى "ما يكلم كل عصر كما لو كان يتكلم مع نفسه خاصة" (١٠٤). أليست الخاصية الكلاسيكية للعمل الذي "يدل هكذا على نفسه ويؤول نفسه بنفسه" (١٠٥) نتيجة طبيعية لما دعوته "التحول الثانى للأفق"؟ أليست بداهة

تلقائية لما اتفق على اعتباره "روائع فنية" تتحجب سلبيتها الأولى بسبب ظهورها خارج تقليد نموذجي، وتفرض علينا، في مواجهة سلطة نوع من الكلاسيكية المضمونة، "رد حقيقة السؤال إلى نصابها" التي تجيب عنها بالنسبة إلينا؟ إن الوعي المتلقى للعمل الكلاسيكي نفسه ليس معقياً من اكتشاف "علاقة التوتر بين النص ووقتنا الحاضر" (١٠٦). إن هذا النظر إلى الكلاسيكية بصفاتها تأويلاً لنفسها بنفسها، الموروث عن هيجل Hegel ، يؤدي حتماً إلى قلب العلاقة التاريخية بين السؤال والجواب (١٠٧) ويناقض مبدأ "تاريخ الآثار" الذي ينص على أن الفهم ليس مجرد عملية تكرارية، بل عملية إنتاجية كذلك (١٠٨).

ويدهى أن ما يفسر هذه المناقضة هو كون جدامر Gadamer يتقيد بتصوير جد ضيق للكلاسيكية، بحيث لا يصلح - خارج حقبة الأصلية، أي عصر النهضة - كأساس عام تنهض عليه جمالية للتلقى. إن الأمر يتعلق بمفهوم "المحاكاة" بما هي معرفة. وقد حددها جدامر Gadamer في معرض تأويله الوجودي للتجربة الفنية كالآتي: "الواقع أن ما نجده في عمل فني وما نبحث عنه فيه هو بالأحرى درجة مطابقته للحقيقة، أي مدى قابليته لأن نتعرف فيه على شيء ما ولأن نعرف أنفسنا فيه ولأن نتعرف فيه على أنفسنا" (١٠٩). ويمكن لتصوير الفن هذا أن ينطبق بإحكام على عصر النهضة وليس على القرون الوسطى التي أعقبته، فأحرى على الحقبة الموالية لها، أي حداثتنا، التي لم تعد، بالنسبة لها، جمالية المحاكاة والميتافيزيقا الجوهرية التي تنبني عليها لازمتين بشكل مرغم. ومع ذلك، فإن الفن لم يفقد قيمته المعرفية حين وقوع هذا الانعطاف التاريخي (١١٠)، مما يفرض استنتاج أن هذه القيمة لم تكن مرتبطة إطلاقاً بوظيفة المعرفة التي كانت الكلاسيكية تسندها إلى الفن. إن العمل الفني يمكنه كذلك نقل معرفة تنزاح عن الترسيم الأفلاطونية إذا أمكنه أن يحدد مسبقاً آفاق تجربة مقبلة، وأن يتصور نماذج تفكير وعمل لم تختبر بعد أو أن يتضمن جواباً عن أسئلة مطروحة حديثاً. وهذا البعد التقديرى للمعنى وهذا الدور المنتج للفهم هما اللذان يكتفيان بالذات من "تاريخ الآثار" إذا أردنا أن نقول فهم الحاضر لفن الماضي بواسطة مفهوم "الكلاسيكية". إن المصادرة مع جدامر Gadamer على أن الفن الكلاسيكي "نفسه" يزاول دوماً وساطة تلغى المسافة التاريخية تعنى أقنمة التقليد والامتناع نهائياً عن إدراك أن هذا الفن لم يكن بعد قد أصبح "كلاسيكياً" في لحظة إنتاجه، مع احتمال أن يكون قد فتح في وقته آفاقاً جديدة ومهد لتجارب حديثة، وأن تكون المسافة التاريخية

- أى التعرف على ما أصبح فى غضون ذلك مألوفاً - هى وحدها التى تستطيع الإيهام بتوكيد حقيقة لازمنية.

إن الروائع الأدبية المنتمية إلى الماضى نفسها لا يتم تلقيها وفهمها بفعل سلطة وساطية ملازمة لها. كما أن الأثر الذى تحدثه لا يمكن تشبيهه بانبثاق ما. فالتقليد الفنى نفسه يفترض علاقة جدلية بين الحاضر والماضى. ومن ثم فإن عمل الماضى لا يمكنه أن يستجيب لنا وأن "يقول لنا شيئاً" اليوم إلا إذ طرحنا أولاً السؤال الذى سيلغى بُعدُه عنا. فحين يتم تصور الفهم - كما عند زائنسكيشين *Seinsgeschehen* وهيدجر *Heidegger* من حيث كونه "اندماجاً فى سيرورة تقليد يكون فيها الحاضر والماضى فى علاقة وساطية متبادلة دائمة"^(١١١)، فإن "عامل الإبداعية الملزم لفعل الفهم"^(١١٢) يتحول حتماً إلى الصفر. وهذا الدور المبدع لفهم تطورى، والمتضمن كذلك وبالضرورة لنقد التقليد والنسيان، هو ما يتعين الآن أن نبني عليه مشروع تأريخ أدبي تجده جمالية التلقى. إن تاريخية الأدب ينبغي النظر إليها من ثلاثة جوانب: جانب الدياتكرونية، أى تلقى الأعمال الأدبية عبر التاريخ (الفصل العاشر)، وجانب السانكرونية، أى نظام الأدب فى نقطة معينة من الزمن (الفصل الحادى عشر)، وجانب العلاقة بين التطور الذاتى للأدب وتطور التاريخ عامة (الفصل الثانى عشر).

إن جمالية التلقى لا تسمح فقط بإدراك معنى العمل الأدبي وشكله بالكيفية التي تم فهمها على نحو تطوري عبر التاريخ، بل تقتضي أيضاً أن يُصنّف كل عمل ضمن "السلسلة الأدبية" التي ينتمي إليها، حتى يُتمكّن من تحديد وضعه التاريخي ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية. فبالانتقال من تاريخ تلقى الأعمال الأدبية إلى التاريخ الحديث للأدب، يتضح أن هذا الأخير سيرورة يؤدي فيها التلقى السلبي للقارئ والناقد إلى التلقى الإيجابي للمؤلف وإلى إنتاج جديد. ويتعبّر آخر، سيرورة يمكن فيها للعمل اللاحق أن يحل العضلات، الأدبية والشكلية، التي تركها معلقة العمل السابق، وأن يطرح بدوره عضلات أخرى.

كيف يمكن لعمل أدبي ما، يوقعه التأريخ الأدبي الوضعي حتماً في سلسلة زمنية، محولاً إياه إلى فعل أدبي في خارجانيته الصرفية، كيف يمكن أن يوضع في المتتالية التاريخية التي ينتمي إليها، ومن ثم أن يستعيد صفة كونه حدثاً التي يختص بها؟ إن نظرية المدرسة الشكلانية، كما سبق أن رأينا، تدعى حل هذه المشكلة بتقريرها مبدأ "التطور الأدبي"، الذي ينص على أن العمل الجديد يظهر معارضاً لأعمال أخرى، سابقة أو معاصرة أو منافسة له، وأنه يحدد، بواسطة جدته الشكلية، "نقطة الذروة" لعصر أدبي ما، وأنه يمثل نموذجاً تقلده أعمال أخرى تفتقر أكثر فأكثر إلى الأصالة ويخلق جنساً سرعان ما يُبتذل ويُستهلك حين يفرض الشكل اللاحق نفسه.

إن تبني مبدأ "التطور الأدبي" هذا - الذي لم يسبق تطبيقه أبداً إلى اليوم^(١١٣) - من أجل وصف وتحليل مرحلة أدبية ما، كفيل بتخليص تاريخ الأدب من تقليديته وإقامة علاقة بين سلسلة متغايرة يكتفي التأريخ التقليدي بالجمع بينها بإدراجها، في أحسن الأحوال، ضمن مشروع تأريخي عام، وهي سلسلة أعمال مؤلف مخصوص أو مدرسة أدبية وتطور ظاهرة أسلوبية وسلسلات أجناس أدبية مختلفة. مما يسمح بالكشف عن "علاقة التطور الجدلي بين الوظائف والأشكال"^(١١٤)، بحيث تبدو الأعمال الأدبية الكبرى، بصلاتها المشتركة وبعلاقات التعاقب التي تميزها، وكأنها أطوار عملية لن

يصبح بعدُ ضرورياً إعادة تشكيلها تبعاً لنقطة انتهاء محددة سلفاً، لأنها ستكون نقطة انتهاء "إنتاج جدلي تلقائي للأشكال الجديدة" ولن تحتاج بعدُ إلى أية غائية.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن دينامية التطور الأدبي الخاصة، حسب هذا التصور، قميئة بإلغاء إشكالية مقاييس الانتقاء، بحيث لن تدخل في الحساب، من هذا المنظور، سوى الأعمال التي تجدد ضمن سلسلة الأشكال الأدبية. أما تلك الأعمال التي تتكرر فيها الأشكال والأساليب والأجناس التي أصبحت مهترئة والتي أُقصيت إلى الظل بانتظار أن تجعلها مرحلة جديدة من التطور "مُدرَكةً" من جديد، فلا يُحتفى بها.

وأخيراً، فإن مفهوم "التطور الأدبي" الأساس هذا، وخلافاً للمعنى المعزوف إليه عادة، جدير، ضمن تأريخ أدبي شكلائي النزعة، بإلغاء مفهوم القصديّة، ومن ثم بالمطابقة بين تاريخية عمل ما وخاصيته الفنية النوعية. إن ما يعرف السمة "التطورية" والأهمية التاريخية لظاهرة أدبية ما هو بالأساس نسبة التجديد فيها. وهذه طريقة أخرى لتوكيد أن العمل الفني يتم إدراكه بمعارضته لأعمال أخرى^(١١٥).

لذلك، فإن نظرية "التطور الأدبي" الشكلائية تعتبر بحق أحد أهم عوامل التجديد بالنسبة لتاريخ الأدب. فلقد أوضحت بأن التحولات التي تتم في التاريخ تدرج، حين يتعلق الأمر بالأدب أو بغيره، ضمن نسق معين. كما حاولت أن تبني نسقاً للتطور الأدبي. واقترحت أخيراً وليس آخراً نموذجاً إبستمولوجياً يقضى بتطور الأدب من الإبداع الأصلي (نقطة الذروة) إلى تشكّل آليات تكرارية. وكل هذه مكاسب تجدر صيانتها، رغم ضرورة تصحيح ما تتسم به الأهمية الخاصة الممنوحة لمفهوم "التجديد" من مغالاة، فالنظرية التطورية الشكلائية تعاني بالفعل بعض القصور الذي سبق للنقاد أن كشفوا عنه: فلا يمكن للتعارض الشكلي وللتحول الجمالي أن يفسرا وحدهما تطور الأدب. وتوجيه صيرورة الأشكال الأدبية ظل سؤالاً بدون جواب. كما أن التجديد لا يصنع لوحده القيمة الجمالية. أما إنكار العلاقة بين التطور الأدبي والتحول الاجتماعي، فلا يعني أن هذه العلاقة غير موجودة إطلاقاً^(١١٦). ولقد رصدت أطروحتي السابعة (انظر الفصل الثاني عشر) لمعالجة هذه القضية. أما أطروحاتي الست الأخرى، فتستوجب تطعيم النظرية الأدبية الوصفية لدى الشكلائين بما ينقصها، أي يُبعدُ تضمنه جمالية التلقى، وهو التجربة التاريخية، دون إغفال الوضع التاريخي للملاحظ الراهن، أي مؤرخ الأدب.

إن النظر إلى التطور الأدبي بما هو صراعٌ دائمٌ بين القديم والجديد، أو تناوبٌ بين تَكَرُّسِ الأشكال وتحولها إلى قوالب مبتذلة - يعني اختزال تاريخية الأدب

إلى المظهر السطحي لتحولاته وتحديد الفهم التاريخي بإدراك هذه التحويلات. والحال أن التغيرات التي تحدث في السلسلة الأدبية لا تتكون في تعاقب تاريخي إلا حين تسمح مناقضة الشكل الجديد للشكل القديم بإدراك علاقة الاستمرار التي تجمعهما. وهذا الاستمرار - الذي يمكن تعريفه بأنه انتقال من الشكل القديم إلى الشكل الجديد ضمن تفاعل العمل والمتلقي (جمهوراً كان أو ناقدًا أو مؤلفاً جديداً)، أي ضمن تفاعل الحدث الواقع والمتلقي الذي يعقبه - إن هذا الاستمرار يمكنه أن يُدركَ منهجياً من خلال المسألة، المتعلقة بالشكل والمضمون، "التي يطرحها ويخلفها كل عمل فني من حيث هو أفق يحدد الحول التي ستكون ممكنة بعده"^(١١٧). إن اقتصار المؤرخ الأدبي على وصف تحول البنيات ووصف الأساليب الفنية الجديدة في عمل ما لا يعود به ضرورةً إلى هذه المسألة، ومن ثم إلى الوظيفة التي يضطلع بها في التجربة التاريخية للفن. إن تحديد هذه الوظيفة، أي اكتشاف المسألة التي مثل العمل الجديد، ضمن السلسلة التاريخية، حلاً لها، يتطلب من المؤرخ الأدبي أن يستخدم تجربته الخاصة، لأن الأفق الذي كان يندرج فيه سابقاً كل من الشكل القديم والشكل الجديد، أي المسألة وحلها، لا يمكن معرفته إلا باتصاله مع الأفق الراهن الذي يحدد تلقى العمل القديم. لذلك، ومن أجل تصور تاريخ للأدب يقوم على مبدأ "التطور الأدبي" هذا، ومن أجل إدراك التعارضات الشكلية أو "الخاصيات الاختلافية" ضمن استمرار صيرورتها التاريخية، يتعين على جدلية التلقي والإنتاج الجماليين أن يتواصل استمرارها إلى اللحظة التي يكتب فيها المؤرخ.

وهكذا، فإن مبدأ "التطور الأدبي"، بانبثاقه على دراسة التلقي هذه، يتم توجيهه وجهة جديدة، يمثل فيها وضع المؤرخ ضمن التاريخ نوعاً من نقطة الانتهاء بالنسبة للسيرورة التطورية (وليس غاية لها!). وفوق ذلك، فإن هذا المبدأ يسمح أيضاً بإدراك مدى المسافة الزمنية التي تتواتر فيها التجربة الأدبية، وذلك بالكشف عن التحويلات التاريخية للاختلاف بين مدلول عمل ما الموجود بالفعل ومدلوله الموجود بالقوة. وبغير هذا التعبير، فعلى رغم أن النظرية الشكلانية تختزل الطاقة الدلالية لعمل أدبي ما في التجديد باعتباره المعيار الوحيد لقيمته الفنية، فإن هذه القيمة لا يتم إدراكها حتماً منذ لحظة صدور ذلك العمل، تبعاً للأفق الأدبي لهذه اللحظة، ولا يمكن "بعدياً" قياسها تماماً بالتعارض بين الشكل الجديد والشكل القديم وحده. فالمسافة بين إدراك الجمهور الأول للعمل الجديد ودلالته اللاحقة أو، بتعبير آخر، مقاومة العمل الجديد لتوقع جمهوره الأول قد تكون من الشدة بحيث لا بد من سيرورة تلقٍ طويلة قبل أن يتم استيعاب ما كان في الأصل غير متوقع وغير قابل للاستيعاب. كما قد يحدث، زيادة على ذلك، أن تظل الدلالة

الكامنة لعمل ما مجهولة إلى حين بلوغ "التطور الأدبي" الأفق الأدبي الذي تصبح فيه أخيراً الشعرية، المجهولة إلى وقتئذ، قابلة للفهم بواسطة إقرار شعرية جديدة. وبناء عليه، فقد وجب انتظار الغنائية الغامضة للشاعر مالارمى Mallarmé وأتباعه لتصبح ممكنة العودة إلى الشعر الباروكي الذي تم احتقاره منذ مدة طويلة، ومن ثم نسيانه، ولتصبح ممكنة بخاصة إعادة التأويل الفيلولوجي و"إحياء" Gongora. ومن السهل مضاعفة الأمثلة التي تثبت أن بروز شعرية جديدة كفيل باستئناف الاهتمام بشعر منسى. وهذا شأن الظواهر المدعوة "نهضة" أو "يقظة" أو "انبعاثاً" وهي تسميات تناقض الصواب بسبب إيحائها بأن الماضي يعود إلى الحياة من تلقاء نفسه، وإغفالها غالباً أن التقليد الأدبي لا يسعه الانتقال من حقبة إلى أخرى بمحض إرادته وأن الماضي لا يتحول إلى حاضر إلا إذا فرض ذلك تلقاً جديد، إما لأن الحاضر، الذي تغيرت وجهته الجمالية، يلتفت إليه قصداً لإعادة استيعابه، وإما لأن مرحلة جديدة في سيرورة التطور الأدبي تسلط ضوءاً مفاجئاً على أدب منسى فتكشف فيه عن أشياء لم يكن ممكناً البحث عنها من قبل^(١١٨).

ليست الجدة إذن مقولة جمالية فحسب. فهي لا تستنفد بأثر عوامل مثل الإبداع والدهشة والمزايدة وتكتل العناصر والتباعد *Verfremdung* التي كانت المدرسة الشكلانية توليها اهتماماً خاصاً. إنها تصبح أيضاً مقولة تاريخية حين ينتهي التحليل الدياكروني للأدب، الذي بلغ مداه، إلى التساؤل عن العوامل التاريخية التي تجعل المتلقى حقاً يقر بجدة ظاهرة أدبية ما، وعن مدى إدراك هذه الجدة في اللحظة التاريخية التي ظهرت فيها، وعن سعة الفسحة الزمنية والتطور وتبدلات الفهم التي تطلبها استيعاب مضمونها، وعن مدى إحداث هذه الظاهرة، في لحظة تحققها الكامل، أثراً قوياً سمح بتعديل التصورات السائدة إلى حينئذ للأعمال السابقة، ومن ثم بتغيير القيم المكرسة للماضي الأدبي^(١١٩). ولقد سبق لهذا المظهر، الذي اتخذته، بفعل هذه الإضاءة، العلاقة بين النظرية الشعرية والممارسة الإبداعية، إن كان موضوع جدل في كتاب آخر^(١٢٠). لكن الأكيد هو أن عرضي للظاهرة لا يستنفد، باختلافات كبيرة، جميع أنواع الأشكال التي يمكن للتفاعل الجدلي بين الإنتاج والتلقى أن يتخذها عبر تاريخ التصورات الجمالية المتحول. فالغاية التي حددتها لنفسى هي على الخصوص تبيان البعد الجديد الذي تكتسبه الدراسة الدياكرونية للأدب حين تكف عن الاكتفاء برصف الظواهر الأدبية على امتداد الزمن لتتصور نفسها بعد ذلك قد أدركت تاريخية الأدب النوعية الفاتنة.

إن النتائج المحصل عليها في اللسانيات، بفضل التمييز بين التحليلين الدياكروني والسانكروني والتوفيق المنهجي بينهما - تحت على تجاوز الدراسة الدياكرونية المحضة المطبقة إلى اليوم في مجال الأدب أيضاً. ولئن كان تناول التحولات، الطارئة في التجربة الجمالية بواسطة تاريخ التلقى، يسمح في كل لحظة بالكشف عن الترابطات البنيوية بين فهم الأعمال الحديثة وإبراك أعمال أقدم منها، فمن الممكن أيضاً دراسة مرحلة من التطور الأدبي بالتقاطع السانكروني، وتوحيد أعمال متعاصرة، ذات تعدد غير متجانس، في بنيات متعادلة أو متفجرة أو مترابطة، والكشف بالتالي عن نسق شامل في أدب حقبة تاريخية معينة. وهكذا، يمكن استخلاص منهج جديد لعرض تاريخ الأدب يضاعف التقاطع السانكروني في نقطة تاريخية معينة، مما يبرز تفصلات الحقب فيما بينها، ضمن سيرورة البنيات الأدبية، وكذا التحولات من حقبة إلى أخرى.

لاشك في أن زيجفريد كراكور Siegfried Kracauer هو أول من أعاد النظر بأكثر الأشكال جذرية في مسألة أولية الدراسة الدياكرونية في مجال التاريخ. فقد اعترض، في بحثه "الزمن والتاريخ"^(١٢١) على ادعاء "التاريخ العام" إدراج الوقائع المتعلقة بجميع مجالات الحياة في سيرورة واضحة وموحدة ومتماسكة في أية لحظة من التاريخ الذي يكون أحد أوقاته المتجانسة موجهاً له. ففي رأي كراكور Kracauer أن هذا التصور للتاريخ، الصادر بعد عن الفكرة الهيجيلية القائلة بوجود "روح موضوعية"، يصادر على أن جميع الوقائع المتزامنة تطبعها كذلك دلالة اللحظة التي حدثت فيها. فهو إذن تصور يغفل كون التزامن في الزمن ليس سوى طيف للترزامن. ذلك لأن مختلف الأحداث التي تطرأ في نقطة معينة من التاريخ والتي يُعْتَقَدُ فهمها، من منظور التاريخ العام، بصفتها أدلة بيانية على اتجاه واحد لا يتغير - هي في حقيقة الأمر أحداث تتحدد أوقات وقوعها على منحنيات زمنية متباينة حتماً، وتخضع للقوانين النوعية لتاريخها الخاص Special history^(١٢٢) ، كما تثبت ذلك بالبداية التداخلات بين مختلف "التواريخ" ،

تواريخ الأدب والقانون والاقتصاد والسياسة: "إن الأزمنة المتشكلة فى مجالات مختلف الأحقاب تحول دون الانصرام الرتيب للوقت، بحيث تكون كل مرحلة تاريخية بمثابة مزيج من الأحداث الطارئة فى لحظات متباينة من التاريخ" (١٢٣).

إن المشكلة لا تكمن فى معرفة ما إذا كان هذا الإثبات يستتبع التفكك الأصلى للتاريخ، بحيث لا يتولد تماسك "التاريخ العام" أبداً إلا من النظر المرتد إلى الماضى ومن خطاب المؤرخين بصفتهم مؤلفى وحدة مصطنعة. كما أنها لا تكمن فى معرفة ما إذا كان الشك الجذرى - المتعلق بـ "البرهان التاريخى"، والذي دفع كراكور Kracauer إلى الانتقال من تعددية التطورات الكرونولوجية والمورفولوجية إلى تأكيد تناقض جوهرى بين العام والخاص فى التاريخ - يظهر بالفعل أن التاريخ العام غير مبرر إبستمولوجياً اليوم. إن بالإمكان القول على أى حال بأن آراء كراكور Kracauer حول "تعايش المتزامن وغير المتزامن" (١٢٤)، عوض أن تقود المعرفة إلى مأزق، تبرز بالأحرى أن من الممكن والضرورى، فى الحقل الأدبى، إجراء التقطيع السانكرونى للكشف عن التاريخية الحقيقية للظواهر الأدبية. فما ينتج بالفعل عن هذه الآراء هو أن وهم اللحظة التاريخى، الذى يسم بطابعه جميع الظواهر المتزامنة، لا يتطابق إلا بشكل ردىء مع تاريخية الأدب، مثله مثل سلسلة أدبية متجانسة لا يخضع ضمنها تعاقب جميع الظواهر إلا للقوانين المحايثة للسلسلة. فمهما يكن المنظور الدياكرونى ملائماً - حين يتعلق الأمر مثلاً بتفسير التحولات فى تاريخ الأجناس الأدبية تبعاً للمنطق الداخلى للتجديد وظهور الآليات ولنطق السؤال والجواب - فإن الدياكرونية الصرفة لا تدرك مع ذلك البعد الصحيح للتاريخ إلا إذا تخلصت من مبدأ الدراسة المورفولوجية الصارم، وقارنت العمل، المهم بتأثيره التاريخى، بالنماذج العرفية للجنس، تلك التى لم يقرأها التاريخ، واهتمت أيضاً بالعلاقة بين العمل الكبير والمحيط الأدبى الذى لم يستطع أن يفرض فيه نفسه إلا بمنافسته لأعمال تنتمى إلى أجناس أخرى. ذلك أن تاريخية الأدب تتجلى بالذات فى تقاطعات الدياكرونية والسانكرونية. وعليه، ينبغى أن تكون ممكنة إعادة تشكيل الأفق الأدبى للحظة تاريخية معينة من جهة كونه نسقاً تزامنياً أمكن، بالإحالة عليه، للأعمال التى ظهرت متواقتة أن تُدرك بما هى غير متزامنة، ومن ثم دياكرونية، وبما هى راهنة أو غير راهنة، سابقة لأوانها أو متأخرة، مطابقة لذائقة الأمس أو اليوم أو كل الأزمنة (١٢٥). فإذا كانت الأعمال، التى تصدر متزامنة، تتفرق، من زاوية الإنتاج، إلى تعدد غير متجانس، والأصح أنه غير متزامن (مثلاً يتفرق، بالنسبة للفلكى، التزامن الوهمى للنجوم فى سماء اليوم إلى تنوع هائل على مدى الزمان البعيد)،

بمعنى أنها إذا كانت محددة بلحظات مختلفة من "الزمن المتشكل" ومن تطور الجنس الذى تنتمى إليه - فإن هذا التعدد فى الظواهر الأدبية، منظوراً إليه من زاوية التلقى، لا يعاد تأليفه، بالنسبة للجمهور الذى يدركه بصفته إنتاجاً لوقته هو ويقيم علاقات بين هذه الأعمال المتنوعة، لا يعاد تأليفه فى وحدة أفق مشترك يقوم على توقعات وارتجاعات واستباقات ويعين ويحدد دلالة الأعمال.

وبما أن مستقبل وماضى نسق تزامنى، كيفما كان هذا النسق، هما عنصران مترابطان ولازمان لبنيته^(١٢٦)، فإن التقطيع السانكرونى عبر الإنتاج الأدبى للحظة تاريخية ما يستتبع أيضاً وبالضرورة أن تُجرى تقاطيع أخرى فى نقاط تاريخية معينة، إما سابقة وإما لاحقة. ويتم ذلك مثلما يتم فى تاريخ اللغة بروز وظائف، ثابتة ومتحولة، تؤدي دوراً محدداً فى النسق الأدبى. ذلك لأن الأدب أيضاً يحتاز نوعاً من النحو، نوعاً من التركيب الثابت نسبياً، أى نظاماً من العناصر المعيارية أو غير المعيارية، هى الأجناس وطرق التعبير والأساليب والصور البلاغية. ويقابل مجال الثبات هذا مجال أكثر عرضة للتحويل هو الدلالية، ويتكون من الموضوعات الأدبية والنماذج الأصلية والرموز والاستعارات، لهذا وبطريقة القياس، نستطيع أن نحاول، فى مجال التأريخ للأدب، بناء نسق يصادر عليه هنس بلومنبرك Hans Blumenberg فى مجال التأريخ للفلسفة، ويوضحه بأمثلة دالة على منعطفات تاريخية : (Epochenschwellen) "إنه نسق صورى لتفسير العالم (...). يمكن أن نموقع فى بنيته إعادات التوزيع العاملة التى تطبع السيرورة التاريخية وتمنح بعض مراحلها خاصية تحول جذرى من حقبة إلى أخرى"^(١٢٧). فإذا أمكن، بمجاوزة التصور الجوهرى لتقليد أدبى يدوم من تلقاء نفسه، تقديم تفسير وظيفى للعلاقة التطورية بين الإنتاج والتلقى، فسيكون ممكناً كذلك الكشف، من وراء تغير الأشكال والمضامين الأدبية، عن إعادات التوزيع تلك التى تُمكن، ضمن نسق أدبى لتفسير العالم، من إدراك تطور الأفاق عبر تاريخ التجربة الجمالية.

من هذه المقدمات المنطقية، يمكن استنباط مبدأ تأريخ أدبى يكف عن الاقتصار على تلك الأعمال البالغة نقطة الذروة، أى الروائع الأدبية التى تكرست وأضحت بالتالى مألوفة، وكذا عن الخوض فى تلك المناطق الدنيا المتكونة من ركام كامل من النصوص التى يعجز المؤرخ عن إعادة تشكيلها أو وصفها. إن السؤال المتعلق بمعرفة ما الذى يحظى بالاهتمام فى نظر تأريخ أدبى جديد يمكن أن يجد جواباً أصيلاً فى الدراسة السانكرونية، وهو أن دراسة تغير أفق ما طارىء فى سيرورة "التطور الأدبى" لا تتطلب

رصده دياكرونيًا من خلال شبكة الوقائع والتعاقبات كلها، بل يمكن أيضًا إدراكه بالتساؤل عن الكيفية التي تغيرت بها حالة التسق السانكروني للأدب، وتحليل تقاطيع مستعرضة أخرى. وعلى هذا الأساس، يمكن مبدئيًا أن نتصور الأدب القومي لبلد ما من حيث كونه تعاقبًا لمثل هذه الأنساق في التاريخ، وذلك بدراسة تقاطع السانكرونية والدياكرونية في سلسلة من النقاط التاريخية ينبغي تحديدها. لكن البعد التاريخي للأدب _ أى استمراره الحدثي الحى الذى يتم بمنأى عن كل من النزعة التقليدية والنزعة الوضعية فى الأدب _ لا يمكن إعادة إدراكه إلا إذا اكتشف المؤرخ نقاط التقاطع، وأبرز أعمالاً تسمح بمفصلة ملائمة لسيرورة "التطور الأدبي" وبتعيين لحظات قوته وضعفه الحاسمة. بيد أن مفصلة تاريخ الأدب هذه لا يمكن تعيينها لا بالإحصاء ولا بالتعسف الذاتى للمؤرخ. فالأثر التاريخي للأعمال، أو تاريخ تلقّيها، هو الذى يقرر، أى "ما يتمخض عن الحدث" ويشكل، فى نظر الملاحظ الراهن، ديمومة الأدب العضوية فى الماضى التى تحدد شكله اليوم.

لن يؤدي تاريخ الأدب دوره كاملاً إلا حين يكون الإنتاج الأدبي ليس فقط معروضاً سانكرونيًا ودياكرونيًا، ضمن تعاقب الأنساق التي تشكله، بل أيضاً منظوراً إليه كـ "تاريخ خاص" ضمن علاقته النوعية بـ "التاريخ العام". ولا تنحصر هذه العلاقة في إمكانية الكشف عن تصورات معينة للحياة الاجتماعية، إما نمطية أو مؤمثلة أو قدحية أو طوباوية، في أدب كل الأزمنة. فالوظيفة الاجتماعية للأدب لا تتمظهر في أهمية إمكانياتها الأصلية إلا حيث تتدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقع حياته اليومية، فتوجه رؤيته للعالم أو تعدلها، ومن ثم تؤثر في سلوكه الاجتماعي.

إن العلاقة الوظيفية بين الأدب والمجتمع غالباً ما تبرزها السوسيولوجية الأدبية ضمن الحدود الضيقة لمنهج استبدل مبدأ "محاكاة الطبيعة" الكلاسيكي بالنظرية المحاكاتية التي تنص على أن الأدب تصوير لواقع معين، منهج لا يستطيع بالتالي سوى الارتقاء بمفهوم جمالي محدد تاريخياً، وهو "الواقعية" في القرن التاسع عشر، إلى مرتبة معيار أدبي بامتياز. أما البنيوية الأدبية الرائجة، المستندة بحق متفاوت إلى نظرية النقد النموذجي المثالي التي وضعها نورثروب فراي Northrop Frye وإلى نظرية الأنثروبولوجية البنيوية التي وضعها كلود ليفي - سترافوس Claude Lévi-Strauss ، فتبقى أيضاً أسيرة لجمالية التصوير هذه ذات النزعة الكلاسيكية، ولنظرتها التبسيطية إلى "الانعكاس" و"النمطية". فهي - بتأويلها للمعطيات التي حددتها اللسانيات البنيوية من حيث هي ثوابت أنثروبولوجية قديمة تظهر تحت قناع الأسطورة الأدبية (وهو ما لا تستطيعه في الغالب بنجاح إلا بمقابل تأويل مجازي جلي للنصوص^(١٢٨)) - تحيل الوجود التاريخي للإنسان إلى تفعيل لبنيات طبيعة اجتماعية بدائية مثلاً تختزل العمل الأدبي إلى وظيفة التعبير الأسطوري أو الرمزي عن هذه البنيات. لكنها بذلك تغفل تماماً وظيفة الأدب الاجتماعية بامتياز، أي وظيفة إبداعه للمجتمع Gesellschaftshildende Funktion . إن البنيوية الأدبية، مثلها مثل النقد الماركسي والنقد الشكلي قبلها، لا تتساعل عن الكيفية التي يساهم بها الأدب بالمقابل في تشكيل صورة المجتمع الذي أفرزه والذي سبق له أن ساهم في تشكيله عبر مسيرة التاريخ السابقة، حسب رأي جيرهارت هس Gerhard Hess في محاضرة ألقاها في ١٩٥٤ حول "صورة المجتمع

فى الأدب الفرنسى^(١٢٩)، وأبرز فىها المسألة الملزمة للعلاقة الواجب إقامتها بين التأريخ الأدبى وعلم الاجتماع، معتقداً بأن الأدب الفرنسى، على امتداد تطوره خلال العصر الحديث، يتميز عن باقى الآداب بحيازته لفضل الكشف عن بعض قوانين الحياة فى المجتمع.

إن الجواب الذى تسعى جمالية التلقى إلى تقديمه لمسألة الوظيفة الاجتماعية (أو وظيفة الإبداع الاجتماعى) للأدب يتجاوز قدرات جمالية التصوير التقليدية. فهى تحاول التوسط على نحو جديد بين التأريخ الأدبى والبحث السوسولوجى بواسطة مفهوم "أفق التوقع" (Erwartungshorizont) الذى لجأت إليه شخصياً^(١٣٠) فى تأويلى التاريخى للأدب، والذى يمثل منذ كارل مانهيم Karl Manheim^(١٣١) مقاماً رفيعاً فى بديهيات العلوم الاجتماعية. كما أن كارل پوپر Karl R. Popper أقام عليه دراسته الإبستمولوجية لـ "القوانين الطبيعية والأنساق النظرية" التى يستهدف مشروعها تأصيل بناء النظرية العلمية فى التجربة ما قبل العلمية للممارسة اليومية، وذلك بتناوله مسألة الملاحظة العلمية انطلاقاً من مسلمة "أفق التوقعات". وهى المسلمة المرجعية التى أبنى عليها محاولتى تحديد الدور والقيمة النوعيين للأدب فى تشكيل التجربة الإنسانية^(١٣٢)، باعتبار الأدب نشاطاً اجتماعياً يختلف عن باقى الأنشطة. وفى نظر پوپر Popper أن منهج العلم والتجربة ما قبل العلمية يشتركان فى كون كل فرضية، مثلها مثل كل ملاحظة، تفترض دوماً نوعاً من "التوقعات"، تلك التى "تكون أفق التوقع الذى لا تكتسى الملاحظات بدونه أى معنى والذى يمنحها إذن قيمة كونها ملاحظات بالذات"^(١٣٣). وتعتبر "خيبة التوقع" عامل التقدم الأهم فى العلم كما فى التجربة الحياتية: "إنها تشبه تجربة رجل أعمى لا يحس بوجود عائق فى طريقه إلا حين اصطدامه به. فنحن لا ندخل حقيقة فى علاقة مع "الواقع" إلا حين نلاحظ أن فرضياتنا كانت خاطئة، بحيث يكون دحض أخطائنا التجربة الإيجابية التى نستخلصها من الواقع"^(١٣٤).

والحق أن هذا النموذج لا يفسر بعدُ بشكل وافٍ كيفية تشكّل النظرية العلمية^(١٣٥)، لكنه يسعف بون شك على إبراز المعنى الإبداعى للتجربة السلبية فى الحياة العملية^(١٣٦) وعلى الكشف بطريقة أحسن عن وظيفة الأدب الخاصة فى الحياة الاجتماعية. ذلك لأن القارئ يمتلك، بالقياس إلى لا قارئ مفترض، امتياز كونه معفياً، حسب استعارة پوپر Popper السابقة، من ضرورة الاصطدام أولاً بعائق جديد قبل استطاعته الانخراط فى تجربة جديدة للواقع. فتجربة القراءة يمكنها تخليصه من التكيف الاجتماعى، ومن إكراهات حياته الواقعية وأحكامها المسبقة، وذلك بحمله على

تجديد إدراكه للأشياء. إن أفق التوقع الخاص بالأدب يختلف عن أفق توقع الممارسة التاريخية في كونه لا يحافظ فقط على أثر التجارب المعيشة، بل يحدث كذلك إمكانيات لم تتحقق بعد، ويوسع حدود السلوك الاجتماعي بإثارته تطلعات ومقتضيات وغايات جديدة، فاتحاً بذلك الطريق نحو تجارب مستقبلية.

ولئن كانت قدرة الأدب الإبداعية توجه سلفاً تجاربنا، فليس فحسب لكونه فناً يقطع بجدة أشكاله آلية الإدراك اليومي. فالشكل الفني الجديد لا يدرك فقط "بمناقضته لخلفية أعمال أخرى وبارتباطه كذلك بهذه الخلفية". إن هذا الافتراض المأثور عن فيكتور شكلوفسكى Victor Chklovski والمركزي في "عقيدة" الشكلايين، لا يصح كل الصحة إلا في حدود معارضته لموقف الجمالية الكلاسيكية الجديدة المسبق القاضى بتعريف الجمال بصفته "انسجاماً بين الشكل والمضمون"، مما يحصر الشكل الجديد في قيامه بوظيفة ثانوية، وهى تعبيره عن مضمون ذى وجود سابق. والحق أن الشكل الجديد لا يظهر فقط لـ "تعويض شكل قديم استنفد قيمته الفنية"، بل يمكنه أيضاً إتاحة إدراك مختلف للأشياء بتمثيله المسبق لمضمون تجربة يعلن عن نفسه من خلال الأدب قبل أن ينخرط في واقع الحياة. فالعلاقة بين الأدب والقارئ يمكنها أن تتحقق، سواء بالنسبة إلى المجال الأخلاقي أو بالنسبة إلى مجال الحساسية الفنية، في شكل اقتضاء تأمل أخلاقي كما في شكل تحريض على إدراك جمالي^(١٣٧). إن العمل الأدبي الجديد لا يتلقى ويحكم عليه فقط بتعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى، ولكن أيضاً تبعاً لخلفية تجربة الحياة اليومية، مما يفرض على جمالية التلقى أن تتناول كذلك البعد الأخلاقي لوظيفة الأدب الاجتماعية بمنطق السؤال والجواب، المعضلة والحل، كما يبدو في السياق التاريخي، تبعاً للأفق الذى يندرج فيه أثره.

كيف يمكن لشكل جمالي جديد أن يؤدي كذلك إلى نتائج في المستوى الأخلاقي؟ وبصياغة أخرى: كيف يمكنه أن يمنح لمسألة أخلاقية ما أهم قيمة اجتماعية يمكن تصورها؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقدمها على نحو مدهش رواية "مدام بوفارى Madame Bovary" والدعوى التى أقيمت على مؤلفها جوستاف فلوبير Gustave Flaubert بعد صدورهما في أول الأمر في مجلة Revue de Paris سنة ١٨٥٧. فالشكل الأدبي الجديد الذى فرض على قرائها حينئذ أن يدركوا بكيفية غير معهودة "موضوعها المبتذل" (وهو الخيانة الزوجية) هو مبدأ السرد الموضوعى (أو المحايد)، بالقياس إلى تقنية أسلوب "الخطاب غير المباشر

الحر" التي كان فلوبيير Flaubert يستعملها بحذق وتناسب تامين. ويمكننا توضيح هذه الظاهرة بمقطع وصفي اعتبره المدعى العام بينار Pinard في مرافعته جريمة أخلاقية، ويتعلق بأول "زلة" تقتربها إيمما Emma ، بطلة الرواية، حيث يصفها السارد وهي تتأمل نفسها في مرآة بعد الخيانة:

"حين رأت صورتها في المرآة، أذهلها منظر وجهها. لم يحدث أبداً أن كانت عيناها كبيرتين وسوداوين وغائرتين بهذا الشكل. شيء ما غامض يَغشَى بشرتها كان يغير هيئتها. كانت تردد: أصبح عندي عشيق. نعم، عشيق. فتنلذذ بهذه الفكرة وكأنها استعادت فجأة مراهقتها. كانت إذن ستنعم أخيراً بملذات الحب هذه، بحمى السعادة هذه التي ينسب منها. كانت تتغلغل في شيء ما عجيب كل ما فيه شهوة ونشوة وهذيان..."

وقد رأى المدعى العام في هذه الجمل الأخيرة وصفاً موضوعياً يفترض حكم السارد، فثار غيظاً ضد "تمجيد الخيانة هذا" الذي اعتبره أكثر فسوقاً وخطراً من الزلة نفسها^(١٣٨). والحال أن المدعى العام كان ضحية سوء فهم لم يجد محامى فلوبيير Flaubert بداً من التنبيه إليه، وهو أن الجمل التي تم تجريمها ليست إثباتاً موضوعياً منسوبة إلى السارد وممكنة إقراره من لدن القارئ، وإنما هي رأى في منتهى الذاتية عبرت عنه شخصية إيمما بوقارى Emma Bovary وهَدَفَ منه المؤلف إلى وصف عاطفية الرواية. وتقوم التقنية الفنية المستعملة على إيراد الخطاب الداخلى للشخصية مجرداً من علامات الخطاب المباشر ("سأنعم إذن أخيراً بملذات...") أو غير المباشر ("كانت تقول إنها إذن ستنعم أخيراً بملذات..."). والنتيجة هي أن القارئ مطالب بأن يقرر بنفسه ما إذا كان ينبغي اعتبار ذلك الخطاب تعبيراً عن حقيقة أو عن رأى يخص الشخصية. والحق أن إيمما بوقارى Emma Bovary قد "أدينبت بسبب كون حياتها موصوفة بدقة وتبعاً لعواطفها الخاصة"^(١٣٩). وتتطابق هذه الخلاصة الأسلوبية العصرية تماماً مع إجابة المحامى سينار Sénard الذي يلاحظ أن خيبة إيمما بوقارى Emma ستبتدئ في اليوم الثانى: "فالعبارة الأخلاقية ينبض بها كل سطر من سطور الكتاب"^(١٤٠)، مع فارق أن سينار Sénard لم يكن مؤهلاً لتسمية تقنية أسلوبية لم تستطع بعد أى دراسة التنويه بها حينئذ. لقد كانت هذه التقنية السردية الجديدة في الرواية دافعاً إلى إثارة البلبلة من خلال المحاكمة! ذلك أن الشكل الموضوعى للسرد لم يكن يرغب القراء فقط على إدراك الأشياء على نحو مختلف - أى "بدقة فوتوغرافية"

كما كان يُقال آنذاك - بل كان يضعهم فى حيرة غريبة ومدهشة فيما يخص حكمهم على الرواية. وبما أن التقنية الجديدة انتهكت إحدى قواعد الجنس الروائى القديمة، وهى انطواؤه الدائم على حكم أخلاقى مضمون ومحافظ على المعنى نفسه فى مختلف أشكاله يصدره السارد على الشخصيات، فقد أمكن لرواية فلوبيير Flaubert أن تثير بكيفية جذرية وجديدة قضايا تتعلق بممارسة الحياة أقصت تماماً خلال المرافعات عنصر التهمة الأصلية، أى اللاأخلاقية المزعومة فى الرواية. وهذا ما حث المحامى على تبني موقف الهجوم المعاكس، حيث طرح سؤالاً انقلب بموجبه تجريح الرواية، بوصفها لا تعدو كونها "قصة خيانات امرأة قروية"، ضد المجتمع الفرنسى نفسه، وهو: ألم يكن واجباً أن يكون عنوان الرواية الفرعى هو بالأحرى: "قصة التربية المعتمدة غالباً فى الأرياف" (١٤١)؟ أما السؤال الذى ضمّنه المدعى العام قوة مرافعته كلها، فقد ظل بدون جواب: "من يستطيع إدانة هذه المرأة فى الكتاب؟ لا أحد. هى ذى الخلاصة: فالكتاب لا يتضمن أية شخصية تقوم بإدانة المرأة. وإذا عثرتم فى صفحاته على شخصية عفيفة وحكيمة واحدة ووجدتم فيها مبدأ أخلاقياً واحداً يتم باسمه التنديد بالخيانة الزوجية، فساكون قد تجنيت على هذا الكتاب" (١٤٢).

ولئن كانت الرواية لا تتضمن أية شخصية قمينة بتوبيخ إيما بوقارى Emma Bo-vary 68 ولا تدافع عن أى مبدأ أخلاقى تتم باسمه إدانتها، أفلا يكون "مبدأ الأمانة الزوجية" وكذا "الرأى العام" وأفكاره الجاهزة وسلّمه القيمى و"الشعور الدينى" ما تمّ وضعه ثانية موضع بحث وسؤال؟ فما هو هذا المحفل القانونى المؤهل لاحتضان محاكمة هذه الرواية إذا كانت المعايير الاجتماعية السائدة آنذاك - وهى "الرأى العام والشعور الدينى والأخلاق العامة والآداب الفاضلة" - قد فقدت صلاحية الحكم عليها (١٤٣)؟ إن هذه الأسئلة، الصريحة أو المضمرة، لا تتم إطلاقاً عن افتقار المدعى العام للحس الجمالى وعن أخلاقيته الظلامية، بل تعبّر بالأحرى عن الأثر غير المتوقع الذى أحدثته شكل فنّى جديد والذى استطاع، بسبب فرضه "طريقة مختلفة لإدراك الأشياء"، أن يحرر القارئ من بدائه أحكامه الأخلاقية المألوفة وأن يعيد فتح قضية تعتقد الأخلاق العامة امتلاك حلّ جاهز لها. وإذا كانت التقنية الموضوعية والحيادية للسرد لم تنح أية فرصة لإدانة الرواية بإباحية مؤلفها، فإن ذلك يعتبر نوعاً من الفضيحة. لذلك، فإن الدعوى القضائية كانت منطقية حين تمت تبرئة فلوبيير Flaubert وإدانة المدرسة الأدبية المفروض تمثيله لها، مما جعل هذه تصبح معياراً أدبياً

جديداً لم يكن معهوداً من قبل: "فحيث إنه لا يجوز، بحجة وصف الأخلاق أو الطباع المحلية، أن يصور الكاتب أفعال وأقوال ومواقف شخصياته المنحرفة، وحيث إن مذهباً كهذا، إذا طبق على أعمال الفكر وعلى نتاجات الفنون الجميلة، يؤدي إلى واقعية تنفى الجمال وتتكسر الفضيلة وتنتهك، بتأليفها أعمالاً مهينة للذوق والعقل، حرمة الآداب العامة والأخلاق الفاضلة، فإن...." (١٤٤).

هكذا إذن أمكن لعمل أدبي أن يقطع مع توقع قرائه باستعماله شكلاً جمالياً جديداً وأن يجعلهم يواجهون أسئلة لم تجب عنها الأخلاق التي يضمنها الدين والدولة في فرنسا. ولا بأس من التذكير هنا، عوض مضاعفة الأمثلة، بأن عصر الأنوار، وليس بريخت Brecht، هو أول من أكد وجود علاقة تضاد وتنافر بين الأدب ونظام الأخلاق القائم. يثبت ذلك شلر Schiller الذي ينكر صراحة الوظيفة الأخلاقية للمسرح البورجوازي: "فقوانين المسرح تبتدىء هناك حيث تنتهى قوانين المجتمع" (١٤٥). بيد أن العامل الأدبي يمكنه أيضاً أن يقلب العلاقة بين السؤال والجواب وأن يجعل القارئ يواجه في الحقل الفنى واقعاً جديداً كثيفاً لا يمكن بعد فهمه تبعاً لأفق توقع معين، وهى إمكانية تطبع أكثر مراحل تطور الأدب جدة، ألا وهى مرحلة الحداثة. وتعتبر "الرواية الجديدة" فى الأدب الفرنسى مثلاً لذلك بما هى شكل فنى حديث أثار جدلاً شديداً ويمثل، حسب تعبير إدجار ويند Edgard Wind، حالة مفارقة "حيث يُقدّم الحل ويتعين البحث عن المشكلة حتى يكون ممكناً فهم الحل من حيث هو حل" (١٤٦). عندئذ، يكفّ القارئ عن كونه أول من يخاطبه العمل ليصبح شخصاً ثالثاً مفتقراً إلى الحل يلزمه، فى مواجهة واقع لم يدرك بعد معناه، أن يبحث بنفسه عن الأسئلة التى ستكشف له عن طبيعة إدراك العالم وعن نوعية المشكلة الأخلاقية اللتين يستهدفهما الجواب الذى يقدمه الأدب.

والخلاصة هى أنه ينبغى البحث عن أثر الأدب ودوره النوعيين فى سياق الحياة الاجتماعية هناك، حيث لا يُنظر بالذات إلى الأدب من حيث كونه فناً ذا وظيفة تصويرية. إن البحث عن تلك اللحظات التاريخية التى أمكن فيها لأعمال أدبية أن تؤدى إلى انهيار مقدسات الأخلاق السائدة أو أن تمنح القارئ قواعد يسترشدها فى حياته اليومية، أى حلولاً أخلاقية جديدة أمكن لجميع القراء إقرارها فيما بعد لتصبح واقعاً مكرساً اجتماعياً، إن هذا البحث كفى بأن يفتح أمام التأريخ الأدبى آفاقاً كلها تقريباً جدة

وأصالة. فمن الممكن إلغاء القطيعة بين الأدب والتاريخ، بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية إذا كَفَّ تاريخ الأدب عن الاختصار على تكرار سير "التاريخ العام" كما ينعكس على الأعمال الأدبية، وأظهر، عبر مسار "التطور الأدبي"، وظيفة "الإبداع الاجتماعي" النوعية التي يضطلع بها الأدب، مساهماً بذلك مع باقى الفنون والقوى الاجتماعية الأخرى فى تحرير الإنسان من إكراهات الطبيعة والدين والمجتمع.

ولعل هذه المهمة تسمح للباحث الأدبي، القافز من فوق ظله، بالكفّ أخيراً عن التهرب من التاريخ. ولا شك فى أنها كذلك تجيب عن سؤال الغايات والتبريرات الذى مازال بإمكان الدراسة التاريخية للأدب أن تطرحه اليوم من جديد.

الهوامش (*)

- (١) يُقصد بـ"الفيلولوجيا" في التقليد الجامعي الألماني دراسة اللغات والآداب (انظر الهامش ٢٣).
- (٢) استفدت في هذا النقد من دراسة م. فيرلي M. Wehrli "معنى ولا معنى التأريخ الأدبي" (١٩٦٧). كما اطلعتُ على الأعمال الآتية الصادرة قبل ١٩٦٧ والمتعلقة بمسألة التأريخ الأدبي:
- ر. ياكوبسون R. Jakobson "عن الواقعية في الفن" (١٩٢١)،
- ف. بنيامين W. Benjamin "تاريخ الأدب وعلم الأدب" (١٩٣١)،
- ر. ويليك R. Wellek "نظرية التأريخ الأدبي" (١٩٣٦)،
- ر. ويليك R. Wellek "مفهوم التطور في التأريخ الأدبي" (١٩٦٥)،
- ف. كراوس W. Krauss "تاريخ الأدب باعتباره مهمة تاريخية" (١٩٥٠)،
- ر. بارت R. Barthes "تاريخ أم أدب" (١٩٦٠).
- (٣) انظر مثلاً ر. ويليك R. Wellek (١٩٣٦)، وكذلك ر. ويليك R. Wellek وأ. وارن A. Warren "نظرية الأدب" (١٩٦٦): "إن أغلب كتب تاريخ الأدب الموثوق بها هي إما تواريخ حضارية وإما مجموعة أبحاث نقدية. فالأولى تواريخ فعلاً، لكنها لا تؤرخ للفن. والثانية تتحدث فعلاً عن الفن، ولكنها ليست تواريخ" (ص ٢٢٩).
- (٤) يقول جورج جوتفريد جيرفانس Georg Gottfried Gervinus عن بعض تواريخ الأدب: "لعل هذه الكتب تمتلك أنواعاً من الفضل كثيرة. لكنها، من منظور علم التاريخ، لا قيمة لها. فهي تتابع زمنياً مختلف الأجناس الأدبية وتصنف الكتب حسب الترتيب الزمني - كما يصنف البعض الآخر عناوين الكتب - ويحاولون كيفما اتفق تمييز المؤلفين والأعمال. والحال أن هذا ليس تاريخاً حقاً بقدر ما هو بالكاد طيف تاريخ" (١٩٦٢).
- (٥) شلر Schiller: "ما هو التاريخ العام وما هي الغاية من دراسته؟".
- (٦) نشرت لأول مرة في ١٨٥٧.

(*) ملاحظات المترجم: نظراً لأن جميع الكتب والمقالات تقريباً، التي تمت الإحالة إليها مؤلفة بالألمانية وصادرة عن دور نشر ألمانية، مما يجعل اطلاع القارئ العربي عليها متعزراً، ولأن المترجم الفرنسي ذكر عناوينها بالألمانية مقرونة بترجمتها إلى الفرنسية، فسقتصر على ترجمتها (أي العناوين) من الفرنسية إلى العربية، مع ذكر سنة الصدور فقط. وقد اعتمدت نفس الإجراء بالنسبة لعناوين الكتب بالإنجليزية والفرنسية، حيث اكتفيت بذكرها مترجمة إلى العربية ومرفقة بتاريخ صدورها.

(٧) انظر الهامش (٤) .

(٨) يقول هومبولد (١٩٦٠) Humboldt "هكذا حققت بلاد اليونان فكرة شخصية قومية لم توجد من قبل وإن توجد أبداً من بعد. وكما أن سر كل وجود يكمن في شخصيته، فإن جميع تطور البشرية في التاريخ العام يتم تبعاً للتأثيرات التي تزاولها وتخضع لها الشخصية، وتبعاً لدرجة تقدمها وتحررها وأصالتها" (ص ٦٠٢).

(٩) انظر الهامش (٤) .

(١٠) نفسه.

(١١) نفسه.

(١٢) نفسه.

(١٣) "الحقيقة والمنهج: أساس تأويلية فلسفية" (١٩٦٠): "كانت المدرسة التاريخية هي الأخرى تعرف أن لا وجود بالأساس لتاريخ آخر غير التاريخ العام، لأن دلالة الخاص لا تتحدد إلا انطلاقاً من الكل. فكيف يمكن للباحث، الذي يعمل تجريبياً والذي لن يدرك الكل أبداً، أن يحل هذه المسألة من غير أن يتخلى عن حقوقه لصالح الفيلسوف وقبلياته التعسفية؟" (ص ١٨٧).

(١٤) انظر الهامش (٤) .

(١٥) "لقد عاش أدبنا زمنه. وإذا كان لا ينبغي للحياة أن تتوقف في ألمانيا، فيلزمنا أن نحث المواهب التي لم يعد لها هدف تقصده على أن تهتم بالعالم الواقعي وبالدولة، هناك حيث ينبغي لروح جديدة أن تتفتح في مادة جديدة".

(١٦) إن جرفنوس Gervinus ، في المقدمة التي وضعها لتاريخه والتي دافع فيها عن تاريخية "عصر الأنوار" ضد تاريخيته الرومانسية، يناقض هذه القاعدة الأساس ويبتعد بوضوح بالنسبة للأسلوب الموضوعي الصارم الذي يتبعه معظم مؤرخي الحاضر".

(١٧) "عن مراحل التاريخ الحديث"، ١٩٤٠، (ص ١٤١).

(١٨) "بيد أنه إذا افترضنا (...) أن كل جيل يتجاوز تماماً الجيل الذي سبقه وأن آخر جيل يكون دائماً محظوظاً، بينما تنحصر وظيفة الأجيال السابقة في كونها سنداً له - فإن هذا سيعنى أن الله اقتترف ظلماً" (نفسه).

(١٩) يقترح شلر Schiller (مرجع سابق)، في معرض تحديده لمهمة "المؤرخ العام"، أن يتبنى هذا الأخير منهجاً يسمح له بأن يؤجل مؤقتاً المبدأ الغائي، ذلك لأن "تاريخ العالم حسب هذا المبدأ ما زال مطلباً منتظراً لن يتحقق إلا في نهاية البشرية". وهذا المنهج نفسه ينظر إلى العلم التاريخي من حيث هو نوع من "تاريخ الآثار": فالمؤرخ، في دراسته للتاريخ العام، يرجع، انطلاقاً من الوضع الراهن للعالم، إلى أصل الأشياء، وذلك بإبرازه، من بين الأحداث، تلك التي ساهمت أساساً في تشكيل العالم الراهن. ويعد ذلك، يستطيع هذا المؤرخ، بانتهاجه العكسي للسبيل الذي اختطه، الكشف عن العلاقة بين الماضي والوضع الراهن للعالم، أي "التأريخ للعالم".

(٢٠) إذا أقررنا مع فوستيل دي كولانج Fustel de Coulanges على المؤرخ أن يتخلص نهائياً من كل ما يعرفه عن التطور السابق للتاريخ حين يكون بصدد عرض حقبة ماضية، فإن النتيجة التي سنستخلصها هي لا عقلانية تحقّق حدسي عاجز عن توضيح الشروط النوعية لحقبة الخاصة وقبلياتها. ولقد انتقد فالتر بنيامين Walter Benjamin هذا التصور، من زاوية المادية التاريخية، متجاوزاً بلا شعور منه موضوعية التصور المادي للتاريخ. انظر "أطروحات حول فلسفة التاريخ" (١٩٥٥).

(٢١) انظر الهامش (٨) .

(٢٢) نفسه: "إن على المؤرخ الجدير بهذا الاسم أن يعرض كل حدث من حيث هو جزء من كل أو أن يعرض، والأمر سيان، شكل التاريخ نفسه من خلال كل حدث".

(٢٣) إن هذا التفريق بين التاريخ والنقد الأدبي يتضح أكثر في التعريف الذي يعطيه س. جروبر C. Grober للفيلولوجيا: "إن موضوع الفيلولوجيا الخاص هو تجليات الفكر البشري من خلال لغة لم يعد ممكناً بعد فهمها مباشرة، ومن خلال الأعمال الكبرى التي أنتجها سابقاً ضمن نسق الخطاب الفني". انظر "عناصر الفيلولوجيا اللاتينية"، ١٩٠٦، ص ١٩٤ .

(٢٤) راجع في هذا الصدد ف. كراوس W. Krauss (١٩٥٠) وف. بنيامين W. Benjamin (١٩٢١) الذي يقول: "إن هذا المستنقع هو المأوى الذي يختبئ فيه أفعوان الجمالية السكولائية نو الرؤوس السبعة: القدرة الإبداعية والتعرف الحدسي واللازمية وإعادة إبداع العمل والتشارك الوجودي في العمل والوهم واللذة الفنية" (ص ٤٥٣) .

(٢٥) راجع في هذا الصدد ر. ويليك R. Wellek (١٩٦٥)، ص: ١٩٣ والهامش (١) .

(٢٦) يوضح ف. كراوس W. Krauss (١٩٥٠، ص ١٧ وما يليها)، بالاعتماد على حالة إ. ر. كورتيس E. R. Curtius ، مدى خضوع هذا المثل العلمي الأعلى لفكر ستيفان جورج Stefan George وحلقته.

(٢٧) "الأدب الأوربي والقرون اللاتينية الوسطى" (١٩٤٨، ص ٤٠٤).

(٢٨) ماركس Marx – إنجلز Engels "الأعمال الكاملة" (١٨٤٥ – ١٨٤٦).

(٢٩) فيرنر كراوس Werner Krauss (١٩٥٩، ص ٢٦ – ٦٦).

(٣٠) كريل كزك Karel Kosik "النظرية ٢" (١٩٦٧، ص ٢١ – ٢٢).

(٣١) هنس بلومنبرك H. Blumenberg "محاكاة الطبيعة" سوابق فكرة الإنسان المبدع" (١٩٥٧، ص ٢٦٧ – ٢٧٠).

(٣٢) نفسه ص ٢٧٦ .

(٣٣) نفسه، ص ٢٧٠ : "إن لا طبيعية القرن التاسع عشر يحملها الإحساس بأن إبداعية الإنسان الأصلية لا يمكنها أن تمتد بحرية ضمن الحدود غير المحتملة للإكراهات الطبيعية. فالحساسية الجديدة المتولدة عن إيديولوجية العمل تقف ضد الطبيعة، مما جعل أ. كونت A. Comte ينحت كلمة "لاطبيعة" وجعل ماركس Marx وإنجلز Engels يتحدثان عن "لا فيزياء".

(٣٤) كاريل كزك Karel Kosik، مرجع سابق، ص ١١٦ .

(٣٥) أبرز مثال على ذلك هو تأويل إنجلز Engels لموقف بلزاك Balzac في الرسالة التي بعثها إلى مارجريت هاركنس Margaret Harkness (١٨٨٨)، القائم على البرهان الآتي: "إن ما اعتبره أحد النجاحات الباهرة للواقعية هو أن يُجبر بلزاك Balzac على التصرف ضد ميولاته الطبقيّة الخاصة وضد انحيازاته السياسية، وأن يُعتبر تدهور نبلائه الأعداء أمراً محتوماً، وأن يصورهم في رواياته كمخلوقات لا تستحق سوى هذا المصير، وأن يرى رجال المستقبل الحقيقيين هناك فقط حيث كان ينبغي رؤيتهم في ذلك العصر...". ماركس K. Marx وإنجلز F. Engels (١٩٦٧، ج. ١، ص. ١٥٩). فإن "يُجبر" الواقع الاجتماعي بلزاك Balzac على التصوير الموضوعي للمجتمع الفرنسي بطريقة تخالف مصالحه الطبقيّة الخاصة هو مخاللة تُسقط عن الواقع المادي قدرته غير المباشرة على إنتاج أعمال أدبية (مثلاً هو الأمر بالنسبة لـ "حيلة العقل" عند هيجل Hegel فباسم "نجاح الواقعية الباهر هذا"، أمكن للتأريخ الأدبي الماركسي أن يدرج في خانة "الأدب التحرري" كتاباً محافظين مثل جوته Goethe أو والتر سكوت Walter Scott).

(٣٦) "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي"، مرجع سابق، ج. ١٣، ص. ٦٤٠.

(٣٧) انظر "مساهمات في تاريخ الجمال"، (١٩٥٤).

(٣٨) نفسه، ص. ٤٢٤.

(٣٩) "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي"، ص. ٦٤١.

(٤٠) "إن" الخاصية الكلاسيكية لا تنتج إذن عن مراعاة "قواعد" شكلية، وإنما عن قدرة العمل الفني على التعبير عن مواقف الإنسان الأكثر خصوصية ونمطية بأكثر الأساليب فردية ورمزية"، مرجع سابق، ص. ٤٢٥.

(٤١) سبق لـ بريخت Brecht أن سخر من "الخاصية الشكلانية" للنظرية الواقعية التي نزلت "الشكل في عدد قليل من روايات القرن الماضي البورجوازية في منزلة "المعيار". انظر "الماركسية والأدب"، ١٩٦٩، ص. ٨٧ - ٨٩.

(٤٢) انظر "مساهمات في تاريخ الجمال"، ص. ٤١٩.

(٤٣) نقلاً عن لوكاش Lukács، مرجع سابق، ص. ١٩٤ - ١٩٦.

(٤٤) انظر مقدمة جولدمان Goldmann لكتابه الإله الخفي "Le Dieu caché" (١٩٥٩)، وكذا لكتابه من أجل سوسيولوجية الرواية "Pour une sociologie du roman"، ١٩٦٤، ص. ٤٤ وما يليها.

(٤٥) راجع بهذا الصدد النقد الذي وجهه ف. ميتينزاي W. Mittenzwei (١٠، ١٩٦٨، ص. ٣١) إلى لوكاش Lukács بسبب إخلاله بمبدأ الجدلية الناجم عن إعلائه من قيمة هذه الوحدة: "إن الجدلية الماركسية تنطلق من التناقض الذي تتطوى عليه الوحدة بين الجوهر والظاهر".

(٤٦) لهذا السبب، فإن مفهوم "الكلية التكتيفية"، في نظرية "الانعكاس" كما تصورها لوكاش Lukács، يقتضي تلازمه الحتمي مع مفهوم "قورية الإدراك": فالواقع الموضوعي يتم التعرف عليه بدقة من خلال العمل الفني حين يتعرف فيه "المتلقى" (سواء كان قارئاً أو سامعاً أو مشاهداً) على نفسه. انظر "قضايا الواقعية"، ١٩٥٥، ص. ١٣ وما يليها. فمن أجل أن ينتج العمل الفني أثراً ما، يتعين على الجمهور أن يمتلك قبلياً التجربة الكلية والمضبوطة للواقع الذي لا تتميز صورته المعبر عنها في هذا العمل إلا تدريجياً بما هي انعكاس له أكثر أمانة واكتمالاً.

- (٤٧) انظر كاريل كزك K. Kosik، مرجع سابق، ص ١٢٣ .
- (٤٨) "دراسات حول عصر الأنوار في ألمانيا وفرنسا"، ١٩٦٣، ص ٦.
- (٤٩) انظر الملحق في آخر كتابه "واقعية بدون ضفاف"، ١٩٦٣، ص ٢٥٠ .
- (٥٠) مرجع سابق، ص ١٢٨ - ١٣٩ . وبهذا الصدد، يمكننا التذكير بقول ماركس Marx في "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي": "إن العمل الفني، مثله مثل أى عمل منتج، يخلق جمهوراً متلقياً للفن وقادراً على أن يتمتع بالجمال. فالإنتاج إذن لا ينتج فقط موضوعاً للذات، بل كذلك ذاتاً للموضوع" (ص ٦٢٤).
- (٥١) نفسه، ص ١٤٠ .
- (٥٢) نفسه، ص ١٤٨ .
- (٥٣) أحيل هنا على نص ماركس Marx الشهير المتعلق بـ "تنمية الحواس الخمس كنشاط للتاريخ العام كله إلى غاية اليوم"، ١٨٤٤، ص ١١٩ .
- (٥٤) من الأعمال التي ترجمت إلى الألمانية: "مقالات في نظرية الأدب وتاريخه" (بورييس إيخنباوم Boris Eichenbaum، ١٩٦٥) و "الأساليب الفنية في الأدب والتطور الأدبي" (يوري تينيانوف Iouri Tynianov، ١٩٦٧) و "نظرية السرد" (فيكتور شكوفسكى Victor Chklovski، ١٩٦٧). وقد ترجم ترقيتان تودوروف Tzvetan Todorov إلى الفرنسية بعض النصوص الشكلانية، وقدم لها في كتاب: "نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس" "Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes"، ١٩٦٥ .
- (٥٥) عرفت هذه العبارة المشهورة، التي أطلقها شكوفسكى Chklovski في ١٩٢١، تعديلاً في وقت لاحق، حيث تولد عنها مفهوم "النسق الجمالي" التي تضطلع فيه كل تقنية فنية بوظيفة محددة. انظر ف. إيرليك V. Erlich، ١٩٦٤، ص ٩٩ .
- (٥٦) إن كلمة Dichtung الألمانية - التي يعتبر مدلولها أقوى من مدلول كلمة Poésis الفرنسية، والتي تشمل جميع أجناس الإبداع الأدبي بحصر المعنى (الفناني والمسرحي والملحمي والسردى) - تتعارض عادة مع كلمة Literatur، وهي مفهوم نو مدلول جد واسع يشمل - فى آن واحد - "الشعر" (Dichtung) وجميع ميادين الكتابة الأخرى (نظرية الأدب والنقد الأدبي والفلسفة والتاريخ والصحافة ...) [ملاحظة المترجم الفرنسى] .
- (٥٧) ("العلاقة بين الوسائل المستعملة من أجل تنظيم الموضوع والوسائط الأسلوبية عامة" ١٩١٩)، نقلاً عن ب. إيخنباوم B. Eichenbaum مرجع سابق، ص ٤٧ .
- (٥٨) ب. إيخنباوم B. Eichenbaum، مرجع سابق، ص ٤٧ .
- (٥٩) نفسه، ص. ٤٦ ، ي. تينيانوف I. Tynianov "الظاهرة الأدبية" و "عن التطور الأدبي"، مرجع سابق.
- (٦٠) ي. تينيانوف I. Tynianov و ر. ياكوبسون R. Jakobson "قضايا البحث الأدبي واللساني"، ١٩٦٦ .
- (٦١) يعرض ي. تينيانوف I. Tynianov (مرجع سابق) مفهوم "التقليد" المركزى فى التأريخ الأدبي القديم بمفهوم "التطور" الذى يتم بواسطة "تتابع الأنساق".
- (٦٢) يُعتبر إ. كوزيريو E. Coseriu بالتخصيص من دافع عن هذا المبدأ فى حقل اللسانيات.

(٦٣) "هموم باحث فيلولوجي". وقد حاول ر. جييت R. Guiette في سلسلة من المقالات المجددة (خاصة في "قضايا الأدب"، ١٩٦٠)، وبواسطة منهج أصيل يجمع بين النقد الجمالي والمعرفة التاريخية، أن يفتح منفذاً جديداً إلى التقليد الأدبي. ويقوم على مبدأ (ضمني في نصوصه المنشورة) ثابت، وهو أن "أكبر عيوب الباحثين الفيلولوجيين اعتقادهم أن الأدب إنما يؤلف من أجلهم".

(٦٤) هذه الأطروحة هي أحد الأسس التي بنى عليها جيتان بيكون Gaetan Picon كتابه "مقدمة لجمالية الأدب"، ١٩٥٣. انظر ص ٩٠ وما يليها.

(٦٥) في نفس المضمار، كتب ف. بنيامين W. Benjamin في ١٩٣١: "لا يتعلق الأمر بعرض الأعمال الأدبية في سياق زمنها، بل بعرض الزمن الذي يدركها من خلال زمن نشأتها، أي زمننا نحن. هكذا يصبح الأدب "أورغانون" التاريخ، وتكون مهمة التاريخ الأدبي هي العمل على أن يصبح الأدب كذلك، وليست هي جعله حقلاً مختصاً بالتاريخ" (مرجع سابق، الهامش ١، ص ٤٥٦).

(٦٦) باستثناء الإشارة الصريحة إلى السياق الهيجلي أو الماركسي، فإن الصفة "dialectique" تطابق دائماً في الترجمة إلى الفرنسية صفة "dialogisch" الألمانية، أي ما يكون في شكل الحوار أو يتم في الحوار وبالحوار. فالأمر يتعلق إذن بالجدلية في مدلولها الأصلي، أي تشكيل المعنى في الحوار بالحوار. [ملاحظة المترجم الفرنسي].

(٦٧) "فكرة التاريخ"، ١٩٥٦، ص ٢٢٨.

(٦٨) بخصوص هذه النقطة، أتبنى رأي أ. نيزن A. Nisin في معرض نقده للنزعة الأفلاطونية الملازمة للمناهج الفيلولوجية، تلك التي تقوم على اعتبار العمل الأدبي ذا ماهية لازمنية واعتبار وجهة نظر الباحث الفيلولوجي لازمنية: "فلئن كان العمل الفني لا يمكنه تجسيد ماهية الفن، فلا يمكنه كذلك أن يكون موضوعاً نستطيع رؤيته، حسب القاعدة الديكارتية، "من غير أن نُضمَّنه أي شيء من عندنا ما عدا ما يمكن انطباقه بلا تمييز على جميع الموضوعات" ("الأدب والقارئ"، ١٩٥٩، ص ٥٧).

(٦٩) جيتان بيكون Gaetan Pican، مرجع سابق، ص. ٣٤. وهذا التصور لخاصية الحوارية في العمل الفني نجده أيضاً عند مالرو Malraux ("أصوات الصمت") ونيزن Nisin وجييت Guiette. وهذا دليل على راهنية علم الجمال الفرنسي الذي أنا على وعي بكوني مديناً له بالشيء الكثير والذي يستمد أصوله، في آخر المطاف، من أطروحة شعيرة فاليري Valéry الشهيرة: "تنفيذ القصيدة هو القصيدة".

(٧٠) انتبه پ. شتوندی P. Szondi بحق إلى الفرق الجوهرى بين علم الأدب وعلم التاريخ. انظر "عن المعرفة الفيلولوجية" (١٩٦٧)، ص. ١١: "لا ينبغي أن يكون هدف أي تفسير أو أية دراسة نقدية أسلوبية هو أن نجعل من القصيدة وصفاً تكمن قيمته في ذاته. فحتى أقلّ القراء نقداً سيريد مقابلته بالقصيدة ولن يفهمه إلا إذا تحول من الإثباتات التي يتضمنها إلى التحقيقات التي انبثق منها".

(٧١) رينيه ويليك René Wellek، ١٩٣٦، مرجع سابق، ص ١٧٩.

(٧٢) نقلاً عن رينيه ويليك René Wellek، نفسه، ص ١٧٩ وما يليها.

(٧٣) ج. بوك G. Buck "التمرّن والتجربة" (١٩٦٧)، ص ٥٦.

- (٧٤) ف. د. شتمبل W. D. Stempel "من أجل وصف الأجناس الأدبية"، ضمن "أعمال المؤتمر العالمي الثاني عشر للسانيات اللاتينية" (١٩٦٨)، وكذا "مساهمة في اللسانيات النصية" (١٩٧٠).
- (٧٥) أحيل، في هذا الصدد، على دراستي: "الأدب القروسطي ونظرية الأجناس"، مجلة Poétique ، ٨ ، ١٩٧٠ ، ص ٧٩ - ١٠١ .
- (٧٦) حسب تأويل هـ. ي. نويشافر H. J. Neuschäfer في "معنى الباروديا في د.ك." (١٩٦٣).
- (٧٧) حسب تأويل ر. قرنن R. Warning في "تريستام شاندي وباك القدرى" (١٩٦٥).
- (٧٨) حسب تأويل ك. هـ. شتيرله K. H. Stierle في "الغموض والشكل" (١٩٦٧).
- (٧٩) بخصوص هذا المفهوم المستوحى من هوسرل Husserl ، راجع ج. بوك G. Buck ، مرجع سابق، ص. ٦٤ وما يليها.
- (٨٠) استفدت هنا من نتائج النقاش حول شكل Kitsch باعتباره حداً أقصى لمقولة علم الجمال، هذا النقاش الذي دار في المؤتمر الثالث لمجموعة البحث في "الشعرية والتأويلية". انظر الكتاب الجماعي الذي صدر تحت إشرافي بعنوان: "حين تكفّ الفنون عن كونها جميلة" (١٩٦٨). إن ما يميز هذا الشكل أيضاً وكذا الموقف "المبتذل" الذي يمثل الفن المرصود للتسلية هو "افتراضه قبلياً أن حاجات المستهلك قد لبّيت" (ب. بيلن P. Beylin) وأن التوقع المستجاب له يصبح معيار النتائج" (ف. إيزر W. Iser) أو أن "العمل يبدو كحلّ لمعضلة، بينما هو لا يحل ولا يطرح أية معضلة" (م. إمدال M. Imdahl) ، مرجع سابق، ص ٦٥١ - ٧٥١ .
- (٨١) وكذا إنتاج الوريثة. انظر في هذا الشأن ب. توماشيفسكى B. Tomachevski ضمن "نظرية الأدب"، ترجمة وتقديم ت. تودورف T. Todorov ، الهامش ٥٣ ، ص. ٣٠٦ : "إن ظهور موهبة ما يعنى دائماً حصول تطور أدبي يلغى المعيار السائد ويكرس الأساليب والأشكال التابعة إلى حينئذ (...)". إن الوريثة يكرزون نظاماً مستهلكاً من الأساليب أصبح، بعد أن كان أصيلاً وثورياً، مقولباً وتقليدياً. هكذا إذن يقتل الوريثة أحياناً ولادة طويلة أهلية المعاصرين إلى إدراك القوة الجمالية للنماذج التي يقلنونها، محقّرين بذلك أساتذتهم.
- (٨٢) ر. إسكاربيت R. Escarpit "سوسيولوجية الأدب" (١٩٦٤)، ص ١١٠ .
- (٨٣) نفسه، ص ١١١ .
- (٨٤) نفسه، ص ١٠٧ .
- (٨٥) لقد وضع هذه الجوانب منهج إيرك أويرباخ Erich Auerbach نو النزعة السوسيولوجية الأكثر طموحاً، حيث درس مختلف القطاعات التي وقعت في علاقة المؤلفين بقرائهم. انظر في هذا الصدد آراء ف. شك F. Schalk الذي نشر بعض أعمال أويرباخ Auerbach (١٩٦٧)، ص ١١ وما يليها.
- (٨٦) انظر في هذا الصدد هـ. فاينرش H. Weinrich "من أجل تأريخ أدبي للقارئ" (١٩٦٧)، وهو محاولة تلتقى تماماً مع مشروعى، لأنها صدرت عن نفس النية المتمثلة في ضرورة الاهتمام المنهجى بمنظور القارئ في التأريخ الأدبي ، مثلما استبدلت لسانيات المرسل إليه باللسانيات التقليدية المبنية على المرسل .

- (٨٧) ضمن الأعمال الكاملة لـ جوستاف فلوبير Gustave Flaubert ، ١٩٥١ ، ص ٩٩٨ : "لقد عرفت آخر سنوات لوى فيليب Philippe - Louis التجليات الأخيرة لروح ما زالت تثيرها منتجات الخيال. لكن الروائي الجديد كان في مواجهة مجتمع في غاية الابتذال، أو بالأحرى مجتمع في منتهى التقهقر والشراسة، لا يأنف سوى من التخیل ولا يحب سوى التملك".
- (٨٨) انظر نفس المرجع، ص ٩٩٩ ، وكذا صك الاتهام ونص المرافعة ونص الحكم، ص ٦٤٩ - ٧١٧، وخاصة ص ٧١٧ . أما بخصوص رواية فاني Fanny ، فيرجع إلى إ. مونتيجوت E. Montégut "الرواية الحميمة للأدب الواقعي" (١٨٥٨)، ص ١٩٦ - ٢١٢، وخاصة ص ٢٠١ وص ٢٠٩ وما يليها.
- (٨٩) حسب بودلير Baudelaire ، نفس المرجع، ص. ٩٩٦ : "(...) فمئذ وفاة بلزاك Balzac (...) تراجع حب الاطلاع على الروايات ...".
- (٩٠) راجع في هذا الشأن التحليل الرائع للناقد المعاصر إ. مونتيجوت E. Montegut ، الذي وضع بدقة كيف أن عالم رواية فيبدو Feydeau الجاهز وشخصياتها هو من مميزات شريحة القراء الذين يقطنون "بين حارة لابورس La Bourse وشارع مونمارتر Montmartre" (نفس المرجع، ص ٢٠٩) والذين "يستهلكون كحولاً شعرياً" و "يعجبهم أن يتم التعبير شعرياً عن مغامراتهم البذيئة بالأمس وعن مشاعرهم المبتذلة غداً" (ص. ٢١٠) و "يذمنون "عبادة المادة" - ويقصد إ. مونتيجوت Montegut بذلك "توابع" مصنع الأحلام في ١٨٥٨، أي نوعاً من الإعجاب التقى الذي يكاد أن يكون افتتاً ورعاً بالأثاث والزراعي ووسائل التبرج ينبعث من كل الصفحات كعطر البتشولي" (ص ٢٠١).
- (٩١) لقد حدد ف. فوديك F. Vodicka بدقة متناهية المسألة المنهجية المتعلقة بالانتقال من الأثر الذي ينتجه عمل ما إلى تلقيه منذ ١٩٤١، حيث تعرض مبكراً إلى قضية التحولات التي تعتري العمل الأدبي بفضل تلقياته الجمالية المتعاقبة (انظر "بنية التطور"، ١٩٦٩).
- (٩٢) انظر دراستنا: "أبحاث في الشعر الحيواني في القرون الوسطى" (١٩٥٩).
- (٩٣) أ. فينافير A. Vinaver "بحثاً عن شعرية قروسطية" (١٩٥٩).
- (٩٤) هانس جورج جدامر H. G. Gadamer "الحقيقة والمنهج" (١٩٦٠)، ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .
- (٩٥) نفسه ص ٢٨٦ .
- (٩٦) نفسه ص ٣٥٢ .
- (٩٧) نفسه ص ٢٨٩ .
- (٩٨) نفسه ص ٢٥٦ .
- (٩٩) ويليك Wellek ، مرجع سابق، ١٩٣٦، ص ١٨٤ و ١٩٦٥، ص ٢٠ - ٢٢ .
- (١٠٠) نفسه، ١٩٦٥، ص ٢٠ .
- (١٠١) نفسه.
- (١٠٢) نفسه.

- (١٠٣) "الحقيقة والمنهج"، ص ٢٧٤ .
- (١٠٤) نفسه.
- (١٠٥) نفسه.
- (١٠٦) نفسه، ص ٢٩٠ .
- (١٠٧) يبوقلب العلاقة هذا بوضوح في الفصل المعنون بـ "جدلية السؤال والجواب"، ص ٣٥١ - ٣٦٠ .
- (١٠٨) نفسه، ص ٢٨٠ .
- (١٠٩) نفسه، ص ١٠٩ .
- (١١٠) راجع ص ١١٠ .
- (١١١) مرجع مذكور، ص ٢٧٥ .
- (١١٢) نفسه، ص ٢٨٠ .
- (١١٣) تعرض تينيانوف Tynianov بتفصيل في ١٩٢٧ إلى هذا البرنامج في مقالة بعنوان: "عن التطور الأدبي"، مرجع مذكور، ص ٢٧ - ٦٠ . وحسب المعلومات التي زودني بها ي. شتريتر J. Striedter ، فإن هذا البرنامج لم يطبق إلا جزئياً حين تم تناول مسألة تطور البنيات خلال تاريخ الأجناس الأدبية.
- (١١٤) تينيانوف Tynianov ، مرجع سابق، ص ٥٩ .
- (١١٥) ي. موكاروفسكي J. Mukarovsky يكون العمل الفني ذا قيمة إيجابية إذا غير بنية المرحلة السابقة وذا قيمة سلبية إذا كرر هذه البنية دون أن يغيرها" (نقلاً عن ر. ويليك R. Wellek ، مرجع سابق، ١٩٦٥، ص ٤٢).
- (١١٦) انظر ر. ويليك R. Wellek ، مرجع سابق، ص ٤٢ وما يليها.
- (١١٧) هـ. بلومبرج H. Bloomenberg "الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص ٦٩٢ .
- (١١٨) تمثيلاً للحالة الأولى، نشير إلى إعادة تقويم جيد Gide و قاليري Valéry لمشروع بوالو Boileau الخاص بالضرورة الشعرية. ويمثل الحالة الثانية الاكتشاف المتأخر لأناشيد هولديرلين Holderlin أو لتصور نواليس Novalis لشعر المستقبل.
- (١١٩) هكذا، فحين تم الاعتراف بشاعرية نيرفال Nerval ذات "الرومانسية القاصرة"، بعد أن ترك ديوانه أوهام "Chimères" أثراً عميقاً في نفوس قراء هياهم أثر مالارمي Mallarmé ، فإن كبار الرومانسيين لامارتين Lamartine وفينيي Vigny وموسى Musset وحتى هوجو Hugo في بعض قصائده ذات "الغنائية المتكلفة" قد تم إقصاؤهم.
- (١٢٠) "الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص ٢٩٥ - ٤١٨ .
- (١٢١) انظر مساهمته في "الشعرية والتأويلية"، بعنوان: "التاريخ العام والمقاربة الجمالية"، مرجع سابق.
- (١٢٢) يرجع أصل هذا المفهوم إلى هنري فوسييون Henri Focillon في كتابه "حياة الأشكال" (١٩٤٣) وإلى ج. كوبلر G. Kubler في كتابه "تشكل الزمن: ملاحظات حول تاريخية الأشياء" (١٩٦٩).

- (١٢٣) "الزمن والتاريخ"، مرجع سابق، ص ٥٢ .
- (١٢٤) "الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص ٥٦٩ .
- (١٢٥) وقد عبّر ر. ياكوبسون R. Jakobson كذلك عن هذا الاقتضاء في ١٩٦٠ في محاضرة بعنوان "اللسانيات والشعرية" ضمّنها كتابه "أبحاث في اللسانيات العامة" (١٩٦٣): "إن الوصف السانكروني لا ينظر فقط إلى الإنتاج الأدبي في حقبة معينة، بل كذلك إلى ذلك الجزء من التقليد الأدبي الذي ظلّ حياً أو تمّ إحياءه في المرحلة موضوع الدرس (...). إن على الشعرية التاريخية، مثلها مثل تاريخ اللغة، أن تتصوّر كبنية فوقية قائمة على سلسلة من التوصيفات السانكرونية المتعاقبة حتى تكون مفهومة الفهم الصحيح" (ص ٢١٢).
- (١٢٦) ي. تينيانوف I. Tynianov و. ياكوبسون R. Jakobson ، مرجع سابق: "إن تاريخ النسق يؤلف نفسه نسقاً آخر، بحيث تكون السانكرونية الصرفة مجرد وهم: فكل نسق سانكروني ماضيه ومستقبله اللذان يعتبران عنصرين مترابطين من عناصر بنيته" (ص ٧٥).
- (١٢٧) "تحديد الحقب والتلقّي" (١٩٥٨)، ص ١٠١ .
- (١٢٨) ... وهو ما يؤكّده ك. ليفي - سترأوس C. Lévi - Strauss نفسه بكيفية غير مباشرة، لكن بليغة، حين حاول "تأويل" التحليل اللساني الذي قام به ياكوبسون Jakobson لقصيدة 'Les Chats' للشاعر بودلير Baudelaire بواسطة منهجه البنيوي. انظر مجلة "L'Homme" العدد ٢ (١٩٦٢)، ص. ٥ - ٢١ .
- (١٢٩) "صورة المجتمع في الأدب الفرنسي". وقد أعيد نشرها ضمن أعماله الكاملة التي أشرفتُ مع ك. مولر C. Muller - Dachn على طبعها (١٩٢٨ - ١٩٦٦).
- (١٣٠) منذ ١٩٦١ .
- (١٣١) كارل مانهيم Karl Manheim "الإنسان والمجتمع في عهد إعادة التنظيم" (١٩٥٨)، ص ٢١٢ وما يليها.
- (١٣٢) "النظرية والواقع" (١٩٦٤)، ص ٨٧ - ١٠٢ .
- (١٣٣) نفسه، ص ٩١ .
- (١٣٤) نفسه، ص. ١٠٢ .
- (١٣٥) لا يفرق بوبر Popper (الأعمى) بين إمكانيتي السلوك الارتكاسي الصرف والنشاط التجريبي. فإذا كانت الإمكانية الثانية هي ما يميز الموقف الانعكاسي للعلم في مقابل الموقف غير الانعكاسي للإنسان في الحياة اليومية، فينبغي إذن اعتبار الباحث "مبدعاً" يتفوق على الأعمى ويشبه بالأحرى الشاعر من حيث خلقه لتوقعات جديدة.
- (١٣٦) ج. بوك G. Buck ، مرجع سابق: "إن [التجربة السلبية] لا تمارس مفعولاً تربوياً لأنها تحثنا فقط على إعادة النظر في سياق تجربتنا الماضية بكيفية تتدرج معها الوقائع الجديدة في وحدة معنى موضوعي معدلة (...). ذلك أن موضوع التجربة لا يبدو فقط بمظهر مختلف، بل إن الوعي الذي يصنع التجربة نفسه يزاوّل تغيراً مفاجئاً، بحيث تكون النتيجة الإيجابية للتجربة السلبية وعياً بالذات. وما يتم الوعي به هو الحوافز التي وجهت التجربة إلى حينئذ والتي لم يتم إخضاعها، بما هي حوافز موجهة، للسؤال. وهكذا، تكون للتجربة السلبية أولاً خاصية تجريبية شخصية تحرر الذات وتدفعها إلى تجربة جديدة نوعياً" (ص ٧٠).

(١٢٧) يشير س. شتريتر S. Striedter إلى أن الجانب الجمالي الصرف في يوميات تولستوى Tolstoi ومقتطفاته النثرية، التي رجع إليها شكوفسكى Chklovski في عرضه الأول لفهم "التباعد"، ما يزال مرتبطاً بالجانبين الأخلاقي والإبستمولوجي. "كما يهم شكوفسكى Chklovski أولاً وفي حقيقة الأمر – خلافاً لتولستوى Tolstoi – هو "الأسلوب" الفني وليس مسألة افتراضاته وانعكاساته الأخلاقية" (الشعرية والتأويلية، مرجع سابق، ص ٢٨٨ وما يليها).

(١٢٨) فلوبيير Flaubert ، الأعمال الكاملة (١٩٥١): وهكذا، فإنها منذ هذه الغلطة الأولى، ومنذ هذه الزلة الأولى، تمجد الخيانة الزوجية وشعريتها ولذاتها. وهذا ما اعتبره أيها السادة أكثر خطورة وأكثر إباحية من الزلة نفسها" (ص ٦٥٧).

(١٢٩) إ. أويرباخ E. Auerbach "المحاكاة" Mimesis (١٩٤٦)، ص ٤٢٠ .

(١٤٠) مرجع سابق، ص ٦٧٣ .

(١٤١) نفسه، ص ٦٧٠ .

(١٤٢) نفسه، ص ٦٦٠ .

(١٤٣) نفسه، ص ٦٦٦ – ٦٦٧ .

(١٤٤) نفسه، ص ٧١٧ (نص الحكم).

(١٤٥) "المسرح كمؤسسة أخلاقية" ، المجلد الحادي عشر، ص ٩٩ .

(١٤٦) "نحو منهجية للقضايا الفنية" (١٩٢٥)، ص ٤٤٠ .

الفصل الثانی

الإنتاج والتلقى

أسطورة الأخوين العدوین

لم يحدث أبداً في تاريخ التجربة الجمالية أن ظهر مفهوما "الإنتاج" و"التلقى" بمظهر الأخوين العدوين. إلا أن ما يدعو للدهشة هو إثبات أنهما، في لحظة معينة كانا كذلك بالفعل. فبمناسبة الجدل الذي دار في الستينيات حول نقد الأيديولوجيات، احتدم النقاش حول مسألة "تنازع التأويلات". وكان الغرض آنذاك هو معرفة ما إذا كان الإنتاج، بصفته عاملاً حاسماً في كل "ممارسة" اجتماعية، عاملاً أيضاً يحدد مجموع النشاط الجمالي أو كان التلقى، رغم تبعيته للإنتاج، لا يمثل شرطاً أولياً يتوقف عليه فهم النص الأدبي.

ومن أجل التحقق من بطلان هذا السجال حول أسبقية وجهة النظر المادية أو وجهة النظر المثالية – لأن جمالية الإنتاج وجمالية التلقى مترابطتان بطبيعة الحال – كان يكفي الاحتكام إلى سلطة لا يمكن أبداً اتهامها بالمثالية، ويتعلق الأمر بـ كارل ماركس Karl Marx الذي يصادر في ١٨٥٧ في معرض وصفه الجدلي لسيرورة رواج السلع، على أن كل إنتاج يستجيب للتلقى، مثلما أن لكل استهلاك جانبه الإنتاجي. وقد استشهد ماركس Marx بمثال الممارسة الجمالية بالضبط ليوضح هذه العلاقة الجدلية، حيث قال "إن الموضوع الفني يخلق جمهوراً للفن ولمنتجاته (...) أى ذاتاً للموضوع (...). وبنفس الكيفية، يحدد الاستهلاك تدابير المنتج مادام أنه يتطلب ذلك بواسطة حاجة تعين له غايته"^(١). وبموجب هذه الجدلية نفسها يتدخل في حقل الرواج والتداول ما ننعته اليوم بـ"التواصل الأدبي".

ولقد تعرض نشاط الإنتاج ونشاط التلقى لنفس القدر والتشهير، بحيث تم اعتبارهما منذ عهد طويل ابنين غير شرعيين أنجبتهما الإستيمولوجيا الكلاسيكية والأنثروبولوجيا المسيحية. وقد كان على نظرية التجربة الجمالية أن تنتظر وقتاً طويلاً لتتخلص من ذلك القيد الثقيل الذي كبلت به فعلُ ال Poïesis^(*) تلك اللعنة التي فرضها التقليدُ التوراتي على كل عمل. وتزامناً مع ذلك، قيد مفهوم "محاكاة الطبيعة" كل ابتكار مبدع، فيما حدثت الأفلاطونية، التي تؤمن بالأ معرفة بدون استنباط،

(*) الإنتاج أو الإبداع . (المترجم)

من حرية فهم العمليات الإنتاجية. وقد كان ضرورياً انتظار التصور الحديث لـ Homo Faber (*) الذي أمكنه، منذ شلجر Scaliger ، نُشْدان وضعيّة الـ Alter Deus (**) ومنذ فيكو Vico ، إدراك حقيقة ما أنتجه بنفسه ؛ ليتم منح نشاطى الإنتاج والتلقى حق صياغة تصوريهما النظريين الخاصين. ويؤشر التداخل بين الإنتاج والفهم (أو البناء والمعرفة)، كما قال فاليري Valéry فى كتابه ("مدخل إلى منهج ليوناردو دافنشى" Intro- duction à la méthode de léonard de Vincy) على ولادة "إبستمية" حديثة تؤسس ضمنها العلاقة المشتركة بين الإنتاج والتلقى علمَ الجمال وعلمَ التأويل بوصفهما علمين حديثين.

يبد أننا لا نفتقر إلى شهادات متعددة تثبت العلاقة التكاملية والأخوية بين الإنتاج والتلقى قبل أن يرقيا إلى مستوى النظيرتين. وحسبى أن أشير هنا إلى بعض الأمثلة، لعل من أقدمها وصف درع أشيل Achille فى "الإلياذة" (الفصل ١٨ ، ص. ٤٧٨ وما يعقبها). فالمؤلف هوميروس يقدمه لنا بما هو نتاج عمل هيفايستوس. أما بويزيس الإله الماهر، فيوجه رؤية المتفرج الإنسانى لتخترق الكون كله وتجيل نظره عبر كافة حقول النشاط البشرى، ابتداءً من أكثرها نبلاً وانتهاءً إلى أكثرها تعلقاً باللعب، وهو رقصة جزيرة كريت التى تسيج بدائرتها التعارض بين الحرب والسلم، بين الحفل والعمل. ويكشف لنا المثال الثانى، وهو تاريخ تفسير التوراة، كيف أن تلقى نص مقدس، بعد أن كان سلبياً فى الأصل، قد أمكنه أن يصبح على امتداد الأحقاب تلقياً فاعلاً ومنتجاً. أما الشروح النحوية والتأويل ونظرية المعانى الأربعة لكلام الله، فلم تكن تستهدف إعادة بناء المعنى الأصلى للنص ، بل إتاحة تطبيقه على الأحوال التاريخية للكنيسة ولكل مؤمن، وهو ما يعنى لا محالة تصوراً إنتاجياً للنص. وبنفس الكيفية، فإن تأويل الشراح اليهود للتوراة على نحو صوفى ورمزى ساعد شعبهم على تأويل الـ doxa بطريقة جديدة تناسب معاناتهم للنفى والاضطهاد. ولهذا السبب، اعتبرت كلمة Kaballe العبرية مرادفة اشتقاقياً لكلمة receptio (***) اللاتينية .

(*) الإنسان الصانع . (المترجم)

(**) الإله الآخر . (المترجم)

(***) الرأى السائد . (المترجم)

وبعد ذلك بكثير، أمكن للفرنسي مونتيني Montaigne أن يبتدع في مؤلفه "أبحاث" Essais ممارسة كتابية تمثل في حد ذاتها قراءة منتجة تعبر عن تمرّس بالنص وعن تمرّس بالذات في نفس الآن، محققة بذلك اتحاداً وثيقاً بين التلقى والإنتاج. ذلك أن مونتيني Montaigne قد رَفَى بُعدَ الإنتاج في الكتابة إلى مقام المعرفة بالذات: "لم أصنع كتابي قدر ما صنعني كتابي. كتاب متعايش مع كاتبه، له حياته الخاصة فيما هو جزء من حياتي" (الجزء الثاني، ص ١٨١). وقرابطاً مع ذلك، تصور نشاط القراءة بكونه - قبل كل شيء - فعل تلقّ منتج. كما حرر القارئ ليصبح مساهماً في إنتاج معنى النص، مستبقاً بذلك شلايرماخر Schleiermacher الألماني الذي يقضي مبدأ التأويل عنده بأن القارئ أحسن فهماً للنص من الكاتب نفسه، وذلك في قوله: "القارئ الكفء هو من يكتشف نصوصاً ممتازة أخرى ضمن ما تصوره الكاتب وكتبه ومن يمنحها دلالات وأوجهاً أكثر غنى" (الجزء الأول، ص ٢٤).

وقد حافظ شلايرماخر Schleiermacher على مبدأ التفاعل بين الإبداع والتأويل ليجعل منه، لقرنين بعد ذلك، أساس نظريته الهيرمينوطيقية، هذا في الوقت الذي كانت فيه الجمالية المثالية الرومانسية الألمانية تؤكد من جديد فكرة استقلال الفن، قاطعة بذلك الصلة بين الإنتاج والتلقى، بين العمل وآثار القراءة. فالفن المستقل موجود في ذاته ولا هدف له سوى التحقيق (التعبير) الذاتي للإنسان الذي ينتجه أو يتأمله. فهو ينقله إلى عالم متحرر من إكراهات العالم الواقعي ومتّافٍ مع كل بعد اجتماعي، عالم لا تتلقاه سوى الذات المنعزلة لفرد هو القارئ.

وفي مقابل هذا التصور، الذي يلغى في الفن كل بعد تواصل اجتماعي، سيكرس هيجل Hegel مبدأ "امتداد الفن إلى الآخر"، حيث يقول: "مهما حاول العمل الفني أن يبني عالماً متماسكاً وقائماً من تلقاء نفسه، فإنه، بصفته موضوعاً واقعياً، لا يوجد لذاته، بل يوجد لنا نحن، أي من أجل جمهور يتأمله وينتشي به". (علم الجمال Esthétique، منشورات باسينج Bassenge، ١٩٥٥، ص ٢٧٦).

وسنصادف وجهة النظر هذه في العصر الحديث عند فيلسوف فرنسي ندين له ولـ قالت بنيامين Walter Benjamin بفضل رد الاعتبار لنظرية التلقى، التي ظل أنصار كل من المثالية والماركسية يستخفون بها إلى غاية منتصف القرن العشرين، وأقصد به جان بول ساتر Jean - Paul Sartre ، الذي شغلته هذه القضايا في أكثر صفحات كتابه

"ما الأدب ؟ Qu'est - ce que la littérature؟ عمقاً وثراءً. فقد حل جدلية العلاقة بين بعدى الإنتاج والتلقى فى الممارسة الأدبية، بين الكتابة والقراءة، على أساس أن أى كاتب لا يمكنه أن يتجاهل الفجوة بين تكون النص وقراءته: "لا يمكننى أن أكشف وأن أنتج فى آن واحد. فالإبداع يستهدف ما ليس جوهرياً بالنسبة للنشاط الإبداعى. إن الموضوع المبدع، حتى ولو ظهر للآخرين نهائياً، يبدو لنا موقوف للتنفيذ باستمرار؛ فباستطاعتنا دائماً أن نغير هذا السطر أو هذا اللون أو هذه الكلمة، فهو لا يفرض نفسه أبداً" (٢). إن النص المنتج منفصل من الذات المنتجة التى لا تتحقق أبداً من شكله النهائى. فإدراكه من حيث هو موضوع يتطلب نظر الآخر إليه، أى نظر القارئ. ولهذا السبب، يضطر الكاتب إلى التوقف ليتمكن من القراءة. فالفجوة بين الإنتاج والمادة المنتجة تحول بون إمكانية الكتابة والقراءة فى آن واحد. فلو كان الكاتب يكتب لنفسه فقط لما أمكن للنص أن يوجد بما هو موضوع. "إن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدلياً لها (...). فاتحاد الكاتب والقارئ هو الذى يمنح الحياة للنص بما هو موضوع واقعى ومتخيل أنتجه العقل. فلا فن إلا من أجل الآخر وبواسطة الآخر" (٣).

إن هذا الاستدلال لا يثبت فقط قولة فاليري Valéry المستفزة : "لأشعاري ذلك المعنى الذى يعطيه إياها القارئ"، بل يستبق كذلك نظرية التلقى والتأويل التى ستتطور فى الستينيات. فالحل الجدلى الذى يقترحه سارتر Sartre لإدراك العلاقة بين الإنتاج والتلقى يفتح أمام القارئ مجال "إبداع موجّه"، أى ما أدعوه فى اصطلاحى الخاص "تلقياً منتجاً": "إن القارئ واع بأنه يكشف ويخلق فى آن واحد، يكشف وهو يخلق ويخلق وهو يكشف" (٤). وهذه الملكة التى يمنحها سارتر Sartre للقارئ سيحددها لاحقاً قولجانج إيزر Wolfgang Iser بدقة أكثر من خلال مفهوم "بياضات" النص: "لاشك فى أن الكاتب يوجه القارئ. لكنه يكتفى بتوجيهه. فالشواخص التى ينصبها يفرق بينها الفراغ، لذلك يجب الوصل بينها وتجاوزها" (٥). أما "ميثاق المروءة بين الكاتب والقارئ" الذى يتحدث عنه سارتر Sartre (٦)، فيفترض حرية التجربة الجمالية "هكذا إذن تكشف حريتى إذ تتجلى عن حرية النص" ويضع سلفاً نظرية "النصية" موضع سؤال، هذه النظرية التى تقوم على اعتبار النص، بما هو "كتابة"، موضوعاً مطلقاً لا يساهم ضمنه القارئ فى عملية بناء المعنى، مما يعنى نسيان أن كل أدب تواصل وليس فحسب "مجموعة من الاختلافات".

ويمثل منعطف الستينيات بالنسبة لنظرية سارتر Sartre انتصاراً لمبدأ "انغلاق النص" الذي لا شك في أنه سمح بوصف أدق للنصوص، لكنه استتبع في الآن ذاته عودة إلى المثالية البنيوية. فإذا اعتبرنا النص نتاجاً منجزاً وتاماً يتفصل إنتاجه (ما قبل النص) كليةً عن تلقّيه (ما بعد النص) فإننا نجازف برؤية هذا النص يتفكك ويتجزأ ضمن نكوص لا متناهٍ لـ "إنتاج نصي" مكتف بذاته. وهذا يعني أن الكتابة موضوع مثالي، أي واقع موجود لذاته. والحق أن هذا التصور لا يعدو كونه قلباً لتلك العلاقة القديمة بين النص والعالم التي تصدر عن تقليد "الكتابة المقدسة". وقد أشار أومبيرتو إيكو Umberto Eco إلى هذا القلب في قوله الموجز المفحم: "لقد أخطأت القرون الوسطى حين اعتبرت العالم نصاً وأخطأ العصر الحديث حين اعتبر النص عالماً" (٧).

وفي نفس الوقت، تطور نقد جديد مدعو "تكوّنيًا" استهدف، إذا لم أسيء الفهم، إعطاء أساس جديد للعلاقات الجدلية بين الإنتاج والعمل المنتج. فقد استبدل هذا النقد البحث في «تكوينه» بوصف النص من حيث هو نتاج مكتمل، لا على أساس تصور بيوغرافي أو عضواني، بل على أساس فرضيات متعلقة بحيثيات هذا النص وهو في طور التشكل، أي "ما قبل النص"، فرضيات يتم إثباتها أو دحضها. وهذا يعني إيلاء القضايا التي أثارها سارتر Sartre أهمية خاصة، سواء تعلق الأمر بالفجوة بين الكتابة والقراءة أو بتماسك سيرورة الكتابة أو بسلبيات التحويلات أو إيجابياتها أو بالقفزة النوعية بين ما قبل النص والنص النهائي أو بالعلاقة بين التكون الذاتي والشفرة الثقافية الجماعية أو أخيراً، وهذا هو الأهم، بـ "أفق توقع" القراء الذي يأخذه الكاتب بعين الاعتبار في أثناء الكتابة. ذلك أن جمالية الإنتاج وجمالية التلقى ليستا فقط متكاملتين من حيث أن الأولى تنهى عملها حين انتهاء النص ذاته من التكون وأن الثانية تتخذ اكتمال النص منطلقاً لعملها. فالتحليل التكويني، حتى حين يختص بموضوع الكتابة لأبد وأن يصادف مسألة التلقى باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من عملية إنتاج المعنى. فكما أن سارتر Sartre الكاتب في حاجة إلى تعاون القارئ معه، فإن النقد التكويني في حاجة إلى نقد المتلقى.

ولن أستخدم توضيح هذه الإشكالية على نحو ناصع إلا بالاستشهاد بمثال مستوحى من الأدب المعاصر يشغل كافة النظريات الممكنة والمحتملة التي تتعلق بالترابط الجدلي بين الإنتاج والتلقى، ويتعلق الأمر برواية إيتالو كالفينو Italo Calvino

الرائعة "لو أن مسافراً في ليلة ممطرة .."^(٨)، التي يكتسى فصلها العاشر دلالة خاصة في هذا الصدد. فهو عبارة عن مذكرات كتبها سيلاس فلانري Silas Flannery قادت المؤلف إلى أن يدمج في نصه نوعاً من النقد "التكويني" بواسطة تقنية "التقعر". وفي هذه المذكرات نجد صدى لفكر سارتر Sartre باعتبار وصفها للتجربة الواقعية لكاتب يتأمل في علاقته بالقارئ ويدرك عوائقها في شكل سلسلة من المفارقات.

أولى هذه المفارقات أن الكتابة والقراءة لا يمكنهما أبداً أن تتزامنا. فقد حدث ذات مرة لـ سيلاس Silas ، وهو عاكف على الكتابة، أن رصد بواسطة منظار مُقَرَّب امرأة عاكفة على القراءة وهي مُمدَّة فوق أريكة في شرفة دارٍ بعيدة على الشاطئ. وقد ضايقه تزامن نشاطه الخاص، وهو الكتابة، مع قراءة هذه المرأة المجهولة، بل أثار عنده رغبة غير معقولة، وهي "أن تكون الجملة التي أنا بصدد كتابتها هي نفس الجملة التي تكون المرأة بصدد قراءتها في ذات الوقت" (ص: ١٨٢). فلماذا يتعذر تحقق هذه الرغبة؟ لأنها تُحْبَطُ في المسافة التي تفصل كتابة سيلاس Silas عن قراءة المرأة. ونظراً لاستحالة عبور هذه المسافة، فإن سيلاس Silas يضطر إلى الشك في حقيقة ما يكتب أو إذا شئنا في أصالته: "أحياناً أقنع بأننا نقرأ كتابي الحقيقي، ذلك الذي كان على أن أكتبه منذ زمن بعيد والذي لن أنجح في كتابته أبداً" (ص: ١٨٣). لكننا، إذا تمعنا في الأمر، سنلاحظ أن الكتاب المستحيل الحقيقي لا يمكنه أن يكون سوى ذاك الذي في طور الانكتاب. بل لهذا السبب بالذات يبدو مستحيلاً وأكثر حقيقة مادام أن المرأة القارئة تتلقى دائماً ما يكون سيلاس Silas بصدد كتابته على أنه نتاج ناجز ومكتمل. فكما أن الموضوع، في شكله الجاهز، يفلت من الكاتب، فإن عمل كتابته يظل دوماً غريباً على القارئ. وإذا حدث بالمقابل أن كانت القارئة تنظر إلى الكاتب من الخلف وهو يكتب، فإن هذا الأخير سيصبح فوراً، وباعترافه ، عاجزاً عن الكتابة.

إن ثمة خلاصاً واحداً من هذا التناقض: فلو أصبح سيلاس Silas كاتباً متحلاً، فسيمكنه أن يقرأ ويكتب في الآن ذاته. بهذه الطريقة، يستوحى كالفينو Calvino تجربة جان - لوى بورجس Jean - Louis Borges في كتابه: "بيير مينار، مؤلفاً دون كيشوت" بل ويطورها. وهكذا، شرع سيلاس Silas في نسخ مطلع رواية "الجريمة والعقاب" لـ دوستويفسكي Dostoïevsky ليكتشف إغراء هذا النشاط أو هذا السلوك الذي أصبح اليوم غير معقول، وهو الانتحال: "إن الناقل يعيش في أن

واحد زمنين: زمن القراءة و زمن الكتابة. فيوسعه أن يكتب دون أن يعاني قلق الفراغ الذى يفتح أمام ريشته، ويوسعه أن يقرأ دون أن يقلقه الإخفاق فى تحويل عمله إلى موضوع ملموس" (ص ١٩٠). وفى غضون ذلك، وقد عليه وكيل أدبى يدعى إرميس مارانا Ermès Marana ليخبره بأن ناشراً يابانياً اهتدى إلى الصيغة التى تسمح بكتابة رواياته، فأصدر بذلك عشرات النصوص باسم سيلاس فلانرى Silas Flannery التى لم يسبق طبعها والتى تتمتع بجودة رفيعة. فكان رد فعله مدهشاً: فبعد احتجاجه فى البداية على اغتصاب عمله هذا، اعترف بأن "هذه النصوص المقلدة المبتذلة (...) يمكنها فى الوقت نفسه أن تخفى حكمة فى غاية الدقة والسرية، حكمة تفتقدها النصوص الأصلية..." (ص ١٩١).

فلئن كان بورجس Borges يريد الإيحاء بأن بإمكان النقل الحرفى لنص ما نفسه أن يكتسى عبر الأزمان دلالة جديدة، فإن كالفينو Calvino يقصد ما هو أبعد من ذلك بما أنه يعتبر النسخة المزورة ذات رفعة وت فوق على الأصل ويمنحها بالتالى مشروعيةً سخريةً. هكذا إذن، وفى العصر الإلكترونى، يصبح المثل الرومانسى الأعلى للإبداع الأسمى أمراً متجاوزاً ويصير مفهوم "الأصالة" وهماً عبثياً فى عصر "وسائط الاتصال" وقابليتها اللانهائية للتولد والتعدد. وبما أن مؤلف رواية هو فى أى حال شخصية خيالية، فباستطاعة سيلاس Silas أن يصبح مبدع أعمال مزيفة ومن ثم نموذجاً لمؤلف ما بعد الحداثة المثالى، أى "ذلك الذى ينحل فى سحابة من الخيالات التى تغطى العالم بغلالة كثيفة" (ص ١٩٢) وانطلاقاً من هذه الفكرة، تشرع الحكمة الدقيقة والسرية فى التشكل بصفتها خلفية للرواية، وهى أن عميلاً سامياً للخداع والمخاطلة، يدعى إرميس مارانا Ermès Marana ، أسس "منظمة سلطة الدلس" ليزاول نشاطه التزويرى. وقد انقسمت هذه المنظمة بسرعة إلى فئتين: أصحاب العقول المستتيرة وأنصار العدمية، وركزت جهودها على الكتاب بما هو أغلى ثروة فى عالم تحكمه تماماً قوانين اقتصاد السوق، لكنها فشلت مع ذلك فى استدراج القارئة المثالية إلى فخاخها، فقد ربحت المرأة المجهولة الرهان حين اضطر "المستبد المدير العام للشرطة الكلية الوجود" إلى الاعتراف بما يأتى: "فى القراءة يحصل شئ لا سلطة لى عليه (...) وفى المرسوم الذى يمنع القراءة، يمكن قراءة شئ ما من هذه الحقيقة التى لا نريد أن تكون مقروءة..." (ص ٢٥٧).

والمفارقة الثانية هي محاولة سيلاس Silas التهرب من طلب إرميس مارانا Ermès Marana الشيطاني على نحو يكتسب معه أمحاء الذات دلالة أخرى: "أنا أيضاً أريد أن أمحي بنفسى وأن أبتكر لكل كتاب ذاتاً أخرى وصوتاً آخر واسماً آخر، أى أن يحيا حياة جديدة. لكن ما أصبو إليه هو أن أقبض فى الكتاب على العالم اللامرئى، عالم بدون مركز ولا أنا..." (ص ١٩٣). إن التحلل الحقيقى لـ "أنا" أسيرة لذاتها هو معاً بداية ونهاية، أى أمحاء لحدودها الشخصية ضمن تعددية تسمح، بواسطة "أنا" دوماً مختلفة، بالعثور على مدخل إلى عوالم دوماً ممكنة. ومن ثم لا يكون العدول عن الاستقلال الذاتى لـ "الأنا" خسارة، بل ربحاً إذا ما سمح بالتعبير عن كل ما يكون قد ظل خارج ذاته، أى عالم غير مقروء لأنه غير مكتوب بعد. هنا يستوحى سيلاس Silas كتاباً يوصى ببناء فعل "فكر" إلى المجهول مع تصريفه إلى ضمير الغائب المبهم، بحيث يكف فاعل فعل "الكتابة" عن كونه "مَنْ يُفَكِّرُ" ليصبح "ما يُفَكِّرُ". ولئن كان كالفينو Calvino يلمح هنا إلى ديريدا Derrida ، فليس دون نية تعديل فكرته على الأقل: "إن الكتابة، مع افتراض تمكنها من مجاوزة حدود المؤلف، ستظل بدون معنى طالما لم يقرأها شخص نادر تخترق مداراته الذهنية. فوحدها إمكانية أن تكون مقروءاً من قِبل شخص محدد تثبت أن ما كُتِبَ يتصل بطاقات الكتابة، طاقات تستند إلى شيء ما يتجاوز الفرد. فإذا استطاع أحد أن يقول: "أنا أقرأ إذن فهذا يكتب" فسيكون ممكناً آنذاك أن يعبر العالم عن نفسه" (ص ١٨٨). فلا يمكن للعالم غير المقروء أن تتركه "الكتابة" وأن تعبر عنه بوصفه عالماً بدون ذات إلا إذا لم ينكتب المكتوب فى ذاته وأمكن لذات قارئة أن تقرأه!

وإذا كان كالفينو Calvino يستفيد هنا من جدلية "الإنتاج - التلقى" السارترية لمعارضتها مع نظرية ديريدا Derrida الرافضة لكل نزعة عقلية مركزية، فلأجل التلميح إلى بورجس Borges حين يكون المرام جعل شساعة اللامكتوب، أى العالم بدون ذات، قابلة للقراءة من قِبل ذات معينة. هنا يتعلق الأمر إذن بـ "بديل مكتبة بابل": "فإنما كتابة كتاب يمكن أن يكون الكتاب الأوحى القادر على تلخيص "الكل" فى صفحاته، وإنما كتابة كافة الكتب وملاحقة "الكل" فى صفحات جزئية" (ص ١٩٤). ويبدو أن الحل الأول متعذر التنفيذ كما يوضح ذلك كالفينو Calvino بواسطة تفسيره هذا لنادرة قرآنية: "كان النبى محمد ينصت إلى كلام الله ويمليه على رُواته (...). وذات مرة، كان يملى على عبد الله (...) ثم تلعث فجأة فى وسط جملة، فأوحى له عبد الله بالبقية تلقائياً. فاضطر محمد الشارد الذهن إلى اعتبار ما قاله له عبد الله وحياً إلهياً.

وهو ما استنكره عبد الله الذي هجر النبي وارتدَّ عن الإسلام^(*). فلماذا حاد عبد الله عن دين محمد؟ إن ما يبرر ذلك ليس هو انصرافه عن الإيمان بـ "الكتاب" كما استخلص ذلك كالقينو Calvino بطريقة تبدو لي غير مقنعة إطلاقاً، بل هو أن الكلام الكلي والموحى به لا بد وأن يبقى، في النص المقدس، مفارقاً، أى سامياً على كل أنواع الكلام وغير متوقع. فالكتاب الوحيد القادر على قول "الكل" يتجاوز جدلية "الإنتاج - المنتج" البشرية. ونص هذا الكتاب هو، من زاوية بشرية وفي أن واحد، متعذر الكتابة. وأيضاً، ويشكل مفارق، مكتوب منذ الأزل وإلى الأبد. ولهذا السبب، لم يبق أمام سيلاس Silas سوى الحل الثاني: أن يكتب كل الكتب، كُتِبَ كُلُّ المؤلفين الممكنين. وبما أن هذا عملياً مستحيل، فقد خطرت له هذه الفكرة الفذة، وهي أن يكتب رواية ببداية كل الروايات: "رواية تحافظ طيلة مدتها على كل احتمالات البداية" (ص ١٨٩). هكذا إذن يفتح عالم الخيال المغلق على عدد لا حصر له من آفاق كل العوالم الممكنة!

ولاشك في أن سيلاس Silas ، باختياره هذا الحل لا يتخلص فقط من تلك الغائية الكلاسيكية الخاصة بسردٍ ينطلق من بداية إلى نهاية عبر وسط (أى مبدأ "انغلاق النص")، بل يتخلص أيضاً من مفارقة الأدب الثالثة، وتتمثل في الغائية الضمنية لذات لا تبارح أبداً هويتها الخاصة . فحتى لو ظل الكاتب يؤجل موضوعه باستمرار (ص ٩٠) وكان واعياً بأن مستقبل نصه ونهايته لم يتحددا بعد لأنه لم يقرر بعد هذا المستقبل (ص ٩٢) فهو لا يسعه أن يتخلص من غائية لا تنفك أبداً عن ذاته. ذلك أن الإنتاج الجمالي يستجيب دائماً لحاجة معينة، وهي أن تدرك الذات أنها أساسية بالنسبة للعالم (ص ٩٠). ومثل هذه السيرورة إذا كانت تجعل الموضوع أمراً تابعاً أو ثانوياً بالفعل، فهي تحافظ أيضاً على ما هو جوهري بالنسبة للذات، وهو بحثها عن هويتها الخاصة (ص ٩١). غير أن طموح سيلاس Silas الكاتب هو بالذات إدراك عالم لم تقع قراءته بعد ولم تجعله الكتابة بعد حدثاً موضوعياً، عالم بدون عنصر الذات الكاتبة المركزي. وهو ما يعنى تفويض سلطة الذات الكاتبة المطلقة إلى محفل آخر من محافل الخطاب، ألا وهو القارئ، الذي يضطلع من ثم بوظيفة جديدة، وهذه خاصية ثانية من خصائص عبقرية كالقينو Calvino فالقارئ في رواية كالقينو Calvino . وخلافاً

(*) لعنه عبد الله بن سعد بن أبي سرح ، وقصة إسلامه وارتداده وعودته إلى الإسلام معروفة في كتب السيرة النبوية وشروحها وكتب الصحابة . (المراجعة اللغوية)

لما هو شائع في روايات العصر الحديث الكلاسيكية التي تبرز على سطحها صورة القارئ (خاصة جاك القدرى Jacques Le Fataliste و تريسترام شاندى Tristram Shandy ودون كيشوت Don Quichotte لا يحضر كطرف يخاطبه المؤلف فيستشيره حول تنمة الحدث ويجادله حول دلالة النص، ولا يساهم فقط في كافة مراحل الكتابة بمناقشته لتكون هذا النص، بل هو أيضاً مدعو بصفته قارئاً إلى تحمل تبعات مجازفات الذات الكاتبة المجهولة التي قدّر لها أن تختفى وتظهر باستمرار على امتداد الحكايات العشر المتقطعة التي تؤلف الرواية. فالقارئ الحسن النية لا يمكنه بعد الإبقاء على مسافة بينه وبين ما يقرأه. فهو، منذ أن خاطبه الكاتب بصيغة المفرد رفعا لكل كلفة، ومروراً بالنعوية المريبة لـ "أنا" متعاوضة، وجد نفسه منخرطاً في دوامة الأحداث المحكية بشكل غير محسوس. وأصبح، طوعاً أو كرهاً، ذاتاً تتعرض لسلسلة من الأحداث التي يبدو أن المؤلف انسحب منها. والمصير الوهمي لهذا القارئ الخيالي (Lettore che è Letto) (*) يكرس ويخرق في آن واحد أجناساً أدبية تعدّ بعدد الحكايات التي تتضمنها الرواية. فهو كذلك ينخرط في أحداث ثانوية تؤطره، أي مغامرة قارئ "حقيقي" (Lettore che Legge) (**)، ينتمي إلى عالم الواقع اليومي. هكذا إذن تبتدى الرواية في مكتبة يتعرف القارئ في بهوها على قارئة تدعى لودميلا Ludmila. وسرعان ما يجدان نفسيهما منجرفين عبر كافة محافل ومؤسسات عالم الأدب المعاصر الممكنة، بحثاً عن الكتاب الحقيقي، ذاك الذي توارى تحت ركام النسخ المزورة اللانهائي. ولا غرو أن كالفينو Calvino قد نجح هنا في تحقيق ما لم تستطع أية نظرية للتلقى تحقيقه إلا جزئياً، ألا وهو وصف سيرورة القراءة، تحديدها وتحريفها السحري معاً في كافة مراحلها بأسمى الأشكال، ابتداءً من إجراءات التسويق وقرار النشر، مروراً بالصناعة والتوزيع والمقررات الجامعية والمجادلات الأيديولوجية والإحصاءات الحاسوبية وهكذا دواليك، وانتهاءً إلى الرقابة المطلقة وبالرؤيا القيامية النهائية لفناء كل واقع، فناء يتحول بموجبه العالم في الأخير إلى ورقة تخريشها كلمات مبهمّة.

ولعلنى بهذه القراءة أكون قد عللت لماذا أعتبر رائعة إيتالو كالفينو Italo Calvino هذه بمثابة شعرية حقيقية تشمل كافة نظريات التكون والتلقى معاً. زد على ذلك أن الرؤيا

(*) القارئ الذي قرأ . (المترجم)

(**) القارئ الذي يقرأ . (المترجم)

القيامية في الحكاية العاشرة ليست آخر حلقة في الرواية. فسرعان ما أعقب "الشعور بعالم ما بعد فناء العالم" حواراً في المكتبة بين سبعة قراء يتبادلون خبراتهم ويكتشفون أن عناوين المقاطع العشرة المؤلفة للرواية تتألف فيما بينها لتكون قصيدة يُقرأ بيتها الأخير في شكل سؤال لا جواب له: "آية حكاية تنتظر نهايتها هناك؟". وبما أن الأدب لا يحمل أية نهاية، فمن الجائز تصور نهاية سعيدة في حياة البشر يكون فيها "سرير الزوجية الكبير" الذي يضم القارئ والقارئة فضاءً يحتضن "قراعتيهما المتوازيتين" وإذا كان كالفيينو Calvino قد افتعل نهاية سعيدة ساذجة كهذه، فلأنه يؤول إلى المعنى العميق لقصة حب بين القارئ والقارئة. ففي الوقت الذي أصبح فيه موت الذات الحقيقة الأخيرة لما بعد البنيوية، فإن الروائي أبى أن يُجاري موقفَ مناهضة الحداثة المتحسر على ضياع الأنا، وذلك بقلبه هذا المنظور بواسطة برهان مستفز، وهو أن الكارثة الحقيقية ليست في ضياع "الأنا"، بل في ضياع "الأنت". أما "قارئة المتوسط"، الذي منحه سمات كانديد Candide معاصر، فهو يكافئه بقارئة مثالية هي بياتريس Béatrice التي تحركها رغبة عارمة في المعرفة والتي تسبقه إلى العوالم الوهمية للقراءة، وتسعفه على إتمام ولو قراءة واحدة، قراءة مشتركة للنص الذي ليس، بالنسبة لكل من القارئتين المتحابتين، سوى جسد الآخر. في حين يعرف كالفيينو Calvino قارئته المثالية بعبارة هي تنويعه الخاص على "ميثاق المروءة" عند سارتر Sartre، عبارة تسمح بمجاوزة جدلية الكتابة والقراءة وبالتوفيق بين هذين الأخوين اللذين كانا قديماً عدوين، أي التكون والتلقى، وهي قوله، "أنا أنتظر من القراء أن يقرأوا في كتبى ما لم أكن أعرفه. لكننى لا أتوقع ذلك إلا من قراء يتوقعون قراءة ما لم يكونوا أيضاً يعرفونه" (ص ١٩٨).

الهوامش

- (١) ماركس Marx و إنجلز Engels، ميغا Mega، الجزء ١٢، ص ٦٢٤ .
- (٢) ما الأدب ؟ ! جان بول سارتر "Jean Paul Sartre, Qu est ce que la littérature?" منشورات جاليمار Gallimard، ١٩٤٧، ص ٤٠ .
- (٣) نفسه، ص ٩٣ .
- (٤) نفسه، ص ٩٤ .
- (٥) نفسه، ص ٩٥ .
- (٦) نفسه، ص ١٠٥ .
- (٧) انظر كتابي Der Streit der Interpretationen، ١٩٨٧، ج ٨، ص ٢٩ .
- (٨) إيتالو كالفينو : "لو أن مسافراً في ليلة ممطرة .." Italo Calvino: Si par une nuit d' hiver un voya-
geur، ترجمها إلى الفرنسية فرانكو ويل François Wahl ودانييل ساليينار Danielle Sallenare،
باريس منشورات seuil، ١٩٨١ .

الفصل الثالث

جمالية التلقّي
والتواصل الأدبي

منذ ١٩٦٦ لم تتوقف جمالية التلقى، المعروفة باسم "مدرسة كونستانس"^(١) عن التطور لتتحول إلى نظرية للتواصل الأدبي. وينحصر موضوع أبحاثها في التأريخ الأدبي باعتباره إجراءً يوظف ثلاثة عناصر فاعلة هي المؤلف والعمل الأدبي والجمهور، أى عملية جدلية تتم فيها دائماً الحركة بين الإنتاج^(٢) والتلقى بواسطة التواصل الأدبي .

ويعنى مفهوم "التلقى" هنا معنىً مزدوجاً يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل معاً . كما أن مفهوم "الجمالية" هنا يقطع كل صلة بعلم الجمال وكذا بفكرة جوهر الفن القديمة ليحيل، بدل ذلك، على هذا السؤال المهم منذ عهد طويل: كيف نفهم الفن بتمرّسنا به بالذات، أى بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التى تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج - التلقى - التواصل كافة تجليات الفن؟

ولئن كانت كلمة Rezeptionästhetik الألمانية توحى للأسف بسوء فهم محتوم، فإن كلمة Réception الفرنسية أو Reception الإنجليزية لا تُستعمل إلا فى لغة الصناعة الفندقية. غير أن كثرة تداول هذا المبتكر المعنوى فى النظرية الجمالية العالمية تستدعى التدقيق فى استعمالها. فالتلقى بمفهومه الجمالى، ينطوى على بعدين: منفعل وفاعل فى آن واحد. إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذى ينتجه العمل فى القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته" له). فباستطاعة الجمهور (أو المرسل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبى بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرار تفسير له مسلّم به أو محاولة تفسير جديد له. كما يمكنه أن يستجيب للعمل بأن يُنتج بنفسه عملاً جديداً. هكذا إذن تُستنفد السيرورة التواصلية للتأريخ الأدبى: فالمنتج هو أيضاً ودائماً "متلق" حين يشرع فى الكتابة. فبواسطة كافة هذه الطرق المختلفة يتشكل معنى العمل على نحو جديد باستمرار، نتيجة تضافر عنصرين: أفق التوقع (أو السنن الأولى) الذى يفترضه العمل ، وأفق التجربة (أو السنن الثانى) الذى يكمله المتلقى.

إن المصادرة المنهجية التي تريد جمالية التلقى إقرارها في كل تأويل ذي طراز علمي ترتكز على التمييز بين أفق الأثر المتضمن في العمل الفني وأفق تلقّيه الراهن. ذلك أن من الواجب القيام بهذا التمييز إذا كنّا نريد فهم شبكة البنيات التي تشرط أثر هذا العمل والمعايير الجمالية التي اعتمدها مؤوّلوه في مراحل مختلفة من تاريخ الأدب. ويُعتبر إدراك التواصل الأدبي، الذي يضمّره ما يدعى "الظواهر الأدبية"، غايةً تستهدفها أبحاث جديدة تتطلب نظريةً أدبيةً كفيفةً باعتبار التفاعل بين الإنتاج والتلقى ضمن تحليل سيرورات التلقى. فبواسطة هذا التفاعل، يتم التبادل الدائم بين المؤلفين والمؤلفات والقراء، بين تجربتي الفن الحاضرة والماضية. ففي مقابل تقليد الأبحاث التاريخية التي من نوع "مصير الأدب أو الأديب الفلاني" تعيد جمالية التلقى للدور الفعال الذي يخص القارئ كاملَ قيمته في التفعيل التعاقبي لمعنى الأعمال عبر التاريخ. ومن جهة أخرى، لا ينبغي خلط جمالية التلقى بسوسيولوجية الجمهور التاريخية التي ينحصر اهتمامها في تحولات نوقه ومصالحه أو إيديولوجياته. إن جمالية التلقى، بمعارضتها لهذين المنهجين اللذين يختزلان التأريخ الأدبي إلى علاقات سببية أحادية الجانب، تتشبه بتصور جدليّ: فهي ترى أن تاريخ تأويلات عمل فني ما هو تبادل تجارب أو، بتعبير آخر، تحاور وترباط بين مجموعة من الأسئلة والأجوبة.

فى الستينيات، كان الأمر يتعلق بتحويل النظرية الأدبية، وفقاً لنموذج المباحث المنطقية، إلى منهج وصفى ومُقَعَّد الاستنباط "يتجاوز التأويل". فجاءت جمالية التلقى لتعارض هذا الاتجاه الذى ما يزال غالباً، جاهرةً بعقيدتها التأويلية ودائرةً فى فلك علوم المعنى. غير أن عودتها إلى التأويل بهذا الشكل لا تعنى إطلاقاً تخلّيها عن مكاسب المقاربة البنيوية ولا احتفائها من جديد بمثال تأويل محايثٍ يكفى الباحث أن يمحى فيه ليدرك موضوعيةً مزعومةً. إن التأويل، حسب جمالية التلقى، يقضى بالأحرى أن يسعى الباحث إلى السيطرة على مقاربته الذاتية بالإقرار بالأفق المحدد لوضعه التاريخي. وهذا التصور يؤسس تأويلية تفتح الحوار بين الحاضر والماضى وتدرج التفسير الجديد ضمن السلسلة التاريخية لتفعيلات المعنى. ولهذه الغاية، يتعين اليوم تطوير تأويلية أدبية جديدة تراعى، حسب نماذج النظريتين اللاهوتية والقضائية، الإجراءات الثلاثة التى تؤلف جميعاً فعل الإدراك، ألا وهى الفهم والتأويل والتطبيق.

إن اللاهوت والقضاء، وهما جاران لنا فى حقل العلوم النصية، قد أحرزا تقدماً كبيراً فى مضمار التفكير التأويلي المرافق لممارستهما التأويلية، لدرجة أن إسهام التأويلية الأدبية التقليدية فى الجدال الدائر حالياً حول التأويلية العامة قد تقلص ليتحول - كما سبق لـ بيتر تسوندى Peter Szondi أن قال فى ١٩٧٠ - إلى دور ضعيف ودنى. بل إن ارتباكها يتأكد حين يُطلب منها أن تصوغ نظريةً فهم خاصةً بها تتلاءم والخاصية الجمالية للنصوص الأدبية. وقد كانت هذه المسألة تتلأفى، فى التقليد الجامعى، إما بإحالتها على البلاغة، بحكم اختصاصها بقضية آثار الخطاب الأدبي، وإما بإحالتها على النقد الأدبي، بحكم اهتمامه بقضية القيم الجمالية. صحيح أن هذه المسألة قد طرحت بصيغة أخرى منذ بداية القرن العشرين حين أثارت مدرسة الشكلايين الروس فكرة "أدبية" الأدب أو حين اهتمت أسلوية ليوسبتزر Léo Spitzer^(٣) بقضية نقد الجمال. لكنهما لم تفكرا معاً فى تبرير منهجيهما التأويليين بواسطة منهج هيرمينوطيقى. وسنلاحظ أن هذا الغياب لنظرية خاصة بالفهم، لا بل هذا الموقف المناهض لكل تأويلية سيميز فيما بعد الشعرية اللسانية أو السيميائية الجديدة وكذا نظريات الكتابة واللعب النصي والتناص. وقد صادف كتاب سوزان سونتاج Susan Sontag - الذى لا يخلو عنوانه من مغزى وهو ضد التأويل Against interpretation (١٩٦٦) - نجاحاً كبيراً لأنه

كشف عن التناقض بين الأدب الحديث والتأويل التقليدي، هذا التأويل الذي يختزل المعنى المتعدد للعمل المفتوح إلى معنى واحد يزعم أنه موضوعي، لكنه متوار خلف النص، ومن ثم يهمل لا محالة البنية الجمالية التي تميز معظم النصوص المؤلفة في أيامنا هذه. وقد ترسخ منذئذ في الوعي النقدي رأى مسبق مفاده أن التأويلية لا تعدو كونها مذهباً عتيقاً معفىً عليه ومستعصياً على الإدراك، مذهباً يتم تسخيرها لغرض أيديولوجي هو توطيد السلطة التي يمارسها التقليد على الحاضر.

غير أن سوزان سونتاج Susan Sontag أغفلت أن هجومها العنيف على تبسيطية التأويل الوضعي قد سبق أن شنه عليها بعنف أشدّ الجدل الهيرمينوطيقي في ألمانيا. فمنذ ١٩٦٦، استعارت جمالية التلقي من هانس جورج جدامر Hans - Georg Gadamer فرضيات فلسفته التأويلية لتعارض خاصية الموضوعية في مناهج التأويل المتداولة في تدريس الأدب ولتكشف كذلك عن أوهام النزعة التاريخية التي تضطر المؤول إذ توصيه بـ "العودة إلى الأصول" و بـ "الوفاء بالنص"، إلى عدم تقدير حدود أفقه التاريخي وإلى عدم معرفة ما يوجبه عليه تاريخ تلقي النصوص وإلى اعتبار عمل السابقين مجرد سوء فهم، مع احتمال أن يعتقد هذا المؤول بأنه مرتبط أخيراً بعلاقة خاصة ومباشرة مع النص الذي يتوهم أنه الوحيد الذي يدرك معناه الحقيقي. ففي مقابل هذا التصور، تحرص جمالية التلقي على تحديد معنى النص بالسلسلة التاريخية لتفعيلاته، وعلى الإقرار بتساوق التأويلات المختلفة عوض تشويه التأويلات السابقة.

إن المبدأ الهيرمينوطيقي، الذي يستلزم الإقرار بتحيز ملازم لكل تأويل، ليس الإرث الوحيد الذي تدين به التأويلية الأدبية لأختها الفلسفية. ذلك أن هيرمينوطيقا جدامر Gadamer تحثها، إضافة إلى ذلك، على تطوير فعل الإدراك من خلال لحظات الفهم Ver- stehen والتفسير Auslegen والتطبيق Anwenden الثلاث. إلا أن التأويلية الأدبية تعاني، بخصوص ذلك، تأخراً كبيراً بالنسبة إلى نظيرتيها بالفعل، لم يغفل اللاهوت والقضاء أبداً "أن شيئاً ما يحدث دوماً ضمن سيرورة الفهم شبيهاً بالتطبيق على الوضع الراهن لمؤول النص المطلوب فهمه". أما فقه اللغة والأدب، فهو وحده الذي حول منهجيته إلى التأويل منذ النزعة التاريخية، بحيث لم يعد يهمه توضيح الفهم الجمالي، كما أهمل مسألة التطبيق التي اعتبرها مجرد سذاجة تعليمية. غير أن فعل الفهم بالنسبة لعالم اللاهوت ينتهي بالوعظ الأخلاقي، وهو بالنسبة إلى القاضي ينتهي بإصدار الحكم.

فالنص الدينى أو النص القانونى لا يتطلب فقط فهمه تاريخياً ؛ ذلك أن على النص الدينى، بما هو رسالة خلاص، أن يُفهم فى كل حالة واقعية خاصة بكيفية جديدة. كما أن على دلالة قانون ما أن تتحقق فى تطبيقه فى كل حالة جديدة. فلماذا إذن تقتصر التأويلية الأدبية على إعادة بناء ماضٍ "كما كان فى الواقع" أو على وصف نص من أجل متعة "وصفه كما هو فى ذاته" المتواضعة؟ إن عليها أن تقرّ بأن التطبيق جزء لا يتجزأ من الفهم ، وأن توحد ضمن التجربة الجمالية، بين لحظات الفعل الهيرمينوطيقى الثلاث، هذا إذا كانت تريد، مثل نظيرتيها، أن يفضى عملها إلى لحظة التأويل المحسوسة، أى إلى الحكم الجمالى والتاريخى.

لاشك في أن نظريات التلقى والتواصل الأدبي، التي طورتها مجموعات بحث في كل من جامعتي كونستانس وبرلين الشرقية، ليست ظاهرة منبثقة فقط من تقليد علمي ألماني. فلئن كانت هذه النظريات - التي نؤمل أن يتمخض عنها "إبدال جديد" وأن تؤدي إلى استئناف الاهتمام بالدراسات الأدبية الذي انعدم بعد الحرب - قد ترتبت عنها نتائج غير متوقعة، فلأنها كانت حلقة في سلسلة انقلاب أعم فرض نفسه في تاريخ العلوم الإنسانية في منتصف الستينيات. فقد عاصر ظهور جمالية التلقى تحولاً أعاد النظر في إبدال مهيمن آنذاك، ألا وهو البنيوية ذات الاتجاه اللا تاريخي، واستدرج علوم اللغة والسيما والاجتماع وغيرها إلى صياغة تصورات متقاربة مرصودة إلى نوع من التلاقى في مشروع بناء نظرية شاملة للتواصل الإنساني.

لقد أثارت البنيوية (التي بواتها اللسانيات أولاً ثم الأنثروبولوجيا لاحقاً منزلة "خطاب منهج" كلياً) نقداً انصب خاصة على مسلماتها الآتية: أولاً، انغلاق الكون اللغوي وعدم إحالته على أي مرجع، ومن ثم انقطاعه التام عن الواقع. ثانياً، انفصال أنساق الأدلة عن الذات، أي عدم ارتباطها بعامل إنتاج المعنى وتلقيه. ثالثاً، إضفاء قيمة أونطولوجية على مفهوم البنية، ومن ثم تشيئته وتجريده من كل وظيفة اجتماعية. رابعاً، اختزال وظائف التواصل الذرائعية إلى لعبة المنطق الصوري التركيبية. ولقد كانت لهذا النقد آثار في علوم أخرى: فقد أعادت النظرية الأدبية للقارئ والسامع والمشاهد (أي المتلقى) كامل حقوقهم، وشرعت اللسانيات في استبدال الجملة بالنص وفي تطوير تداولية "أحداث اللغة" والمقامات التواصلية، واقتربت السيميائيات من صياغة تصور للشفرات أو حتى للنصوص الثقافية، وجددت الأنثروبولوجيا الاجتماعية النظر إلى مسألة الذات والأنوار والمؤسسات الاجتماعية، وانتعشت السوسيولوجيا الظاهرية لتأخذ على عاتقها مسألة تشكّل المعنى، وتم أخيراً تجاوز المنطق الصوري بواسطة منطق تعليمي إعدادي، يقوم فيه الاستدلال على مبدأ الحوار. ولاننسى أن السيبرنيطيقا أونظرية الإبلاغ قد فرضت نفسها في سنوات الستين هذه على نحو أصبحت معه وكأنها "علم الخلاص" المؤهل أكثر من غيره لاختزال معضلات التواصل الإنساني المعقدة إلى أبسط الحلول. لكن هذا الأمل كان خادعاً كما يقرّ بذلك مكرهاً علم الجمال الإبلاغي الذي ظل عنصر "التواصل" بالنسبة إليه قيمة جمالية سلبية.

وتشترك جمالية التلقى مع نظريات ما بعد البنيوية، التي طورها النقد الأدبي في فرنسا منذ ١٩٦٨، في عدد من القضايا كمفهوم "العمل المفتوح" (أو Opera aperta بتعبير أومبيرتو إيكو Umberto Eco) ورفض مركزية العلم ورد الاعتبار للذات وإعادة تقييم النص الأدبي من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعي. إلا أن النظريات الأدبية الألمانية تتميز عن نظريات الكتابة في فرنسا في كون هذه الأخيرة توحى بأن تكون المعنى لا ينشأ إلا من الإنتاجية العاكسة التي تمثلها لديها الكتابة، في حين تفسر الأولى التشكل الدائم للمعنى بالتبادل (أو التفاعل) بين نشاطى الإنتاج والتلقى الأدبيين، أليس من الواجب إذن أن تنضاف إلى الخطوة المنهجية الأولى، التي قادت الطليعة الفرنسية كذلك إلى استبدال "النص" بـ "العمل"، خطوةً منهجيةً ثانية يتم بها الانتقال من الذات التي تكتب إلى الذات التي تقرأ وتحكم، ما دام الأمر يتعلق باعتبار الأدب في آن واحد سيرورة تواصل وإبداع لمعايير اجتماعية؟ لا بد إذن من تصور التواصل الأدبي كمجال للتزاوت. فلن يمكنه أداء وظيفته الاجتماعية إلا إذا تم الإقرار بالعلاقة الحوارية بين النص ومتلقيه وكذا بين هؤلاء المتلقين أنفسهم، وإلا إذا تم العدول عن اعتبار التجربة الجمالية التزاوتية مجرد "متعة نصية" أحادية الجانب يستشعرها القارئ، حسب تعبیر رولان بارت Roland Barthes ، في "جنة منعزلة من الكلمات".

إذا اعتبرنا أن الروائع الأدبية، من عصر النهضة الإيطالية إلى المثالية الألمانية، قد تم تصويرها وفق نموذج "المقاييسات بين القدماء والمحدثين" الذى أوصى به بلوتارك Plu-tarque^(٤)، أمكننا القول إن الدراسات الأدبية فى تلك الفترة قد حققت علماً مقارنياً قبل اكتماله. وقد كانت هذه المقاييسات تتم عن حاجة تتعدى الجهر بالعقيدة الفيلولوجية إلى البحث عن معايير جودة كانت ما تزال تجمع بين فكرتى الحسنى والصالح، بين الجمال والأخلاق، وكانت أساساً لشعار مذهب مفكرى النهضة الأوروبية فى إحياء الآداب القديمة Lectio Transit In Mores^(*)، وبحلول النزعة التاريخية فى العصر الرومانسى، تم الكف عن هذا التطبيق "الإنسانوى" للتواصل الأدبى ومن ثم العدول عن أسلوب المقاييسات والمقارنة التاريخى من حيث كونه نهجاً يعنى بما هو فردى وشخصى فى التاريخ. فكيف نستطيع اليوم التوفيق بين المعرفة التاريخية وضرورات التواصل الأدبى؟ لا شك عندى فى أن تحقق هذا التوفيق كفيل بتجديد مباحث الأدب المقارن.

ولقد ظل هذا العلم، الذى أسس بغاية التعويض عن عزلة الآداب القومية، خاضعاً لمدة طويلة للمنهجية الوضعية ولتاريخ الأفكار أو للنزعة الشكلية، بحيث تم إقصاء الاهتمام المشروع بإعادة طرح مسألة التواصل الأدبى. إن تعريف الأدب المقارن، مع جين - مارى كارى Jean - Marie Carré (١٩٥١)، بأنه "دراسة العلاقات الروحية بين الأمم والروابط بين الأفعال" يودى إلى بقاء تجربة التواصل الأدبى المعيشة متوارية تحت مجموعة من الظواهر الأدبية وإلى إغفال وجود نوات فاعلة وراء العلاقات الموضوعية أو الروحية تحقق التبادل الأدبى بالتلقى كما بالتأويل، وبالانتقاء كما بإعادة إنتاج الأدب السابق. إن مؤلفى تلك "المقاييسات" الموصوفة بأنها "سابقة للعلم"، هم من يستطيعون تعليم العديد من مقارنئى اليوم أن كل مقارنة فى التأريخ الأدبى تحتاج إلى tertium comparationis^(**)، أى إلى معيار نظرى. وهذه المعايير لا تتفرع مباشرة من موضوعات المقارنة، بل تحصل من الفهم القبلى ومن الاهتمام اللاواعى أو المستخفى غالباً على المؤول، ذلك الاهتمام الذى يتعين على هذا المؤول تجليته

(*) العبرة فى الأخلاق . (المترجم)

(**) "طرف وسيط" . (المترجم)

بواسطة تأمله التأويلي وكذا إدراجه بوعى ضمن عملية المقارنة، وذلك إذا كان يريد تحليله أن توجهه قضية غير متنازع فيها، وليس فكرة مسبقة.

إن التأويل المقارن للثقافات القديمة والحديثة لم يكن، بالنسبة لمعتنقى النزعة الإنسية وفلاسفة عصر الأنوار، غاية في حد ذاته، بل وسيلة لتصوير ووصف مثل أعلى للمجتمع في الحاضر وفي المستقبل. ففي مقايضة القدماء والمحدثين "parallele des anciens et des modernes" (١٦٨٨ - ١٦٩٧) - وهو كتاب مبخوس القيمة ظلماً في تقليد الأدب الفرنسي - أراد مؤلفه شارل بيرو charles perrault التأكيد من مدى تقدم عصر الملك لويس الرابع عشر louis xiv على معايير الجودة في الثقافة القديمة، وانتهى به البحث، رغم نيته الأصلية، إلى الإقرار بخاصية تضاد العالمين التاريخيين.

أما كتاب تاريخ الفن القديم (1764) histoire de l'art de l'antiquite ، الذي ألفه وينكيلمان winckelmann ليعارض به دعوى الفنون الجميلة عند المحدثين، فلم يكن يستهدف فحسب إبراز فكرة "الجمال"، من خلال تطورها المنجز عند القدماء، باعتبارها وحدها ما ينبغي تقليده، بل كذلك، ومن خلال تأويلات جديدة لفكرتي "الأسلوب الراقى" أو "الأسلوب الجميل"، جعل معاصريه يعاينون الطوباوية الجمالية لرغادة العيش في المجتمع.

أما روسو rousseau ، في نقده للحضارة الحديثة، فقد توسل بالمقايضة بين المدينة القديمة والدولة الحديثة ليكشف عن مصابرات "العقد الاجتماعي" وعن إطاره التجريدي بواسطة استحضار الحياة الجمهورية الحقيقية في حين سعى فريدريش شليجل friedrich schlegel وشيلر schiller ، في كتاباتهما المؤرخة بـ (١٧٩٧)، إلى إيجاد حل لمسألة "الصراع بين القدماء والمحدثين"، وذلك بوضع فلسفة تاريخية لفن مستقبلي ينجم عنها برنامج جمالي للعصر الرومانسي، انطلاقاً من التمييز التاريخي بين العهد القديم والعهد الحديث.

إن تقدير علم المقارنة اليوم بعلم المقايضة القديم يكشف عن تواضع أهداف الأول وكفاف مشروعاته. فحتى ذلك المشروع الكبير والشهير الذي عنوانه: التاريخ المقارن للآداب باللغات الأوروبية "histoire comparee des litteratures de langues europeennes"^(٥) يبدو لي دائماً أنه يتعرض لخطر تشييد متحف وهمي للأدب الكوني، بحكم افتقار هذا المشروع لغاية تتعدى المقارنة المنهجية. وفي نظري أن تفادى هذا الخطر يقتضى تجديد مسألة التواصل الأدبي، وهو ما يستتبع السعى لإعادة بناء علاقات "التلقى" والتبادل بين الأمم كما بين حقبة الماضي والحاضر التي أتاحتها دائماً تجربة الفن والتي تعاكس غالباً الإكراهات الدينية والسياسية، وذلك خلف علاقات التاريخ الأدبي التقليدي المشيئة.

إن مهمة تصوّر تاريخ للآداب في شكل سيرة توأصلية تتطلب أولاً إعادة بناء الدور الفعّال الذي يخصّ الفهم في علاقات "التلقّي" والتبادل الأدبيين. وهذا الافتراض الهيرمينوطيقي *quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis* (*) يعتبر أقدم مما يتصور. وفي هذا الصدد يمكن لجمالية التلقّي أن تستجير بسلطة سان طوما saint thomas الجليّة. إن قبول هذا المبدأ كفيل بجعلنا ندرك لماذا بعض مقولات التاريخ الأدبي التقليديّة، مثل الأصل والأثر والنموذج والمصير *nachleben* والإرث الخ. تبقى غير كافية وتستوجب التعبير عنها بعلاقات جدلية حين يتعلق الأمر بفهم تاريخ التواصل الأدبي. كما أن التسليم بالدور الفعّال للمتلقّي يستتبع من جهة أخرى الإقرار بأن كل فعل تلقّ يفترض اختياراً وتحيزاً إزاء التقليد السابق؛ ذلك أن أي تقليد أدبي يتشكل بالضرورة ضمن سيرة تتحقق بين مواقف متعارضة من قبيل التملك والرفض، وصيانة الماضي وتجديده الخ.

وتمتلك الخطوة المنهجية، التي تقود من السرد الأحادي البعد إلى تصور جدلي للتاريخ الأدبي، ميزة كونها تُبرز سجلاً كاملاً من العلائق التواصلية التي بقيت متوارية خلف تتابعات مختزلة إلى عليّة بسيطة. إن بالإمكان اليوم تبين مجموعة جد مميزة من أنماط وأشكال التلقّي هناك حيث لم يكن بالإمكان سوى معاينة ارتباطات مصدر أو نموذج أحادية الجانب. ويقترح ديونيز دوريزين *dionyz durisin* - الذي أقرّ وأبرز في أبحاثه، وبالتزامن مع أبحاث أخرى أنجزت في جامعتي كونستانس وبرلين الشرقية، الدور المهيمن الذي يؤديه المتلقّي في جميع مستويات تشكّل التقاليد الأدبية - يقترح تمييز أشكال التلقّي حسب السلم الآتي: التذكر والإحياء والاستعارة والمحاكاة والتكيف والتنويع. ومن جهة أخرى، يرجع الفضل إلى هارولد بلوم *harold bloom* في وضع نظرية تأويلية تسمح باستبدال أسطورة "الرواد" الأدبية بجدول كامل من مقولات "سوء الفهم الإبداعى" (*creative misreading*). ومن ثم، فإن العلاقة بين المؤلفين الكبار تُفسّر في هيئة *revisionary ratios* أو بالأحرى في شكل أجوبة يقدمها الشعراء الأبناء للأسئلة التي تركها الشعراء الآباء مفتوحة، ونقصد بها: التقويم أو التحويل (*clinamen*) أو التكملة التضادية (*tessera*) أو الإلغاء (*kenasis*) أو التصعيد (*oskesis*)

(*) مهما يكن الموضوع المتلقّي، فهو يتلقّى وفقاً لأذن المتلقّي. (المترجم)

أو العودة إلى المعنى الأصلي الضائع (apophrades) أو الاختراق ذا العواقب غير المتوقعة (demonization) .

ليس ترهين النصوص المعيارية في مختلف أشكاله ولا الحوار بين كبار المؤلفين وحدهما اللذان يستعيدان ديناميتهما التاريخية بواسطة جمالية التلقى. فالأساليب والأجناس والأحقاب والنهضات، التي يعدّها البحث الوضعي ظواهر ناجزة ومغلقة، تظهر أيضاً من جديد في الأفق المتحرك لدلالاتها الحداثيّة وتستوجب إعادة تأويلها بحسب الوضع المتحول للمؤولين. فليست العصور الأدبية مثلاً "أحداثاً" ذات دلالة موضوعية وقابلة للتحديد على نحو نهائي، بل هي ظواهر تاريخية فوق سيرورة لا تنقضي من الدلالات. إن معنى عصر أدبي ما ينكشف في التفاعلات المتعاقبة لـ "اندلاله" (بلغة بارت barthes)، تلك التي تنتج في آن واحد من الحدث التاريخي ومن أثره في لحظات مختلفة، والتي يمكن بالتالي إعادة بنائها عبر تاريخ تلقّيه بدءاً من أول تلقّياته وانتهاءً بتأويله الراهن. فمن أجل فهم الرومانسية مثلاً انطلاقاً من وضعنا التاريخي الراهن، ينبغي ألاّ ننظر إليها من حيث هي عصر مغلق ومتجانس كما تفعل كتبنا المدرسية. إن التساؤل عن دلالة الرومانسية بالنسبة إلينا اليوم يقتضي منا الاعتماد في آن واحد على بياني ١٨٠٢ و ١٨٢٧ الأدبيين وعلى أشعار نوفاليس novalis أو فيكتور هوجو victor hugo مثلاً، وعلى النقد الذي كتبه مالارمي أو فاليري mallarme أو فاليري عن الرومانسية. كما أن علينا أن نتأكد بأنفسنا من اشتراطات فهمنا الراهن المتحصّل من معيار جمالي يقلّل من قيمة كل شعر رومانسي المنزع (لنتذكر نجاح "strukturen der modernen lyric" للشاعر هوجو فريدريك hugo friedrich والمنجرف اليوم في موجة رومانسية جديدة ينبغي توضيحُ تكوينها . ويجب أخيراً مقابلة تفاعلات الرومانسية في التقاليد الأدبية السائدة بتاريخ تلقّيتها في الآداب السلافية وغير الأوروبية. فيما أن التواصل الأدبي سيرورة تختار ضمنها الذات المتلقية باستمرار ما يهمها ويلدّها من بين ثروات الماضي أو الآداب الأجنبية، فإن مسألة تحديد ما تم تلقّيه وما تم رفضه (لماذا مثلاً تمت قراءة نصوص جون بول jean paul أو أ . ت . أ . هوفمان e.t.a. hoffman ومحاكاتها مباشرة خارج ألمانيا، بينما لم يعرف شعراء آخرون مثل نوفاليس novalis أو أيشندورف eichendorff سوى نجاح بطيء؟) تثير بالذات قضايا موحية ذات صلة بالتفعيل التاريخي لمعنى عصر أدبي ما.

إن المثال المستشهد به يسمح لنا باستخلاص نتيجتين، أولاًهما أن جمالية التلقى ترفض مفهوم "العصر" بمدلوله الهيكلية، وهو أنه تعبير عن الروح الموضوعية، لا بل تصور لاتحاد رمزي لكافة التجليات المترامنة، ففي رأيها أن أسلوب أو نمط عصر أدبي ما لا يعدو كونه معياراً جمالياً مهيمناً يبرز اللامتزامن ضمن كافة التجليات الحادثة في زمن واحد في مجال التعبير الفني. ويمكن لظهور أسلوب أو نمط جديد ذي تأثير قوى أن يستبعد المعيار الجمالي السائد إلى حينئذ ليصبح في عداد الماضي الأدبي، بحيث يمكنه أن يجعل هذا المعيار نسبياً منسياً أو ينيطه بمهمة ثانوية ضمن المعيار الجمالي الجديد (وهذه على سبيل المثال حالة الرواية الواقعية التي تحيل، منذ فلوبيير flaubert وبأشكال مختلفة، على الرومانسية البائدة). أما النتيجة الثانية، فهي أن جمالية التلقى تتعارض مع تصور للتقليد الأدبي يكون، حسب العقيدة الإنسية أو فلسفة التاريخ الماركسي الحديثة، نوعاً من "الكنز" الحاضر باستمرارٍ وغير المحدد بزمان the house of beautiful، ومع تصور التراث الثقافي بما هو مادة يوماً متنامية وجاهزة للاستعمال. وهذان التصوران يفضيان إلى كلية يتفانى الأدب المقارن في احتوائها ضمن مبحث تاريخي تركيبى عنوانه "الأدب العالمي". إن التقليد الأدبي، في حساب جمالية التلقى، لا يسعه أن يكون موضوع بحث إلا إذا أقرّ بتحيز وجهة النظر وسلّم بمبدأ الاختيار المستمر باعتبارهما شرطين لكل تواصل أدبي. فهو لا يشذ عن القانون الذي يتحكم في كل عمل تاريخي والذي يحث المؤرخ على العدول عن ذلك الطموح المستحيل الموهم باستطاعة إدراك التاريخ في كليته - وهو العدول الذي يتم التعويض عنه بسخاء، في نظر كاريل كوزك karel kosik، بواسطة استعداد الإنسان الفطري لتجديد ماضيه من خلال "تجميع تاريخي تدمج به الممارسة الإنسانية عناصر الماضي وتنعشها باحتوائها".

إن أية نظرية للتواصل الأدبي مطالبة اليوم بالمبادرة إلى نقد "المتحف الخيالي" وميتافيزيقيته الضمنية، أى الجمالية "الأفلاطونية" (*) التى تقضى بأن كل فن عظيم يتسم بجاهزية دائمة وحضور مباشر. ولقد زعزعت المجادلات النظرية فى الستينيات، التى هيمن عليها تلقى جديد للماركسية والفرويدية، الاقتناع الإنسى الذى يمنح للفنون سلطة غير محدودة تسمح لها بإقامة التواصل بين البشر عبر جميع الأزمان وكافة الحدود. وقد أمكن - على الأقل - استخلاص هذه النتيجة من الجدل حول الأيديولوجيات والمناورات المترتبة عليها، وهى أن التقليد الأدبي منوطة به دائماً هذه السلطة المزوجة، وهى نقل وتخليد بطولات الإنسان وآلامه وكذا إخفاؤها وإخضاع الفن لمصالح استبدادية. لكن ينبغى ألا ننسى أن التواصل الأدبي، بعكس كل تحذير متعلق بجميع الأيديولوجيات، لم يتم أبداً إخضاعه تماماً للأيديولوجيات السائدة فى الدول والكنائس. فتاريخ الأدب والفنون الجميلة هو فى الآن ذاته تاريخ تبعية وتمرد غريزى للتجربة الجمالية: هنا يستطيع الإنسان، بفضل نشاطى الإبداع والتلقى، أن يجعل كافة وظائف العمل الإنسانى الأخرى شفافاً وأن يرفعها إلى مستوى التواصل الذى يسمح بالكشف عن تمرسه بالعالم رغم المسافات الزمانية والمكانية والثقافية.

لقد كانت جمالية التلقى فى بداياتها ما تزال تلوح فى شكل جمالية الفن المستقل، متعلقة بتلك الآثار الفنية التى تتجاوز، بفضل قيمها التجديدية أو السلبية، أفق توقع جمهورها الأول والتى تبتعث فيما بعد، وبفضل اكتمالها الدلالى، تاريخاً تأويلياً غنياً. وبقدر ما كانت مسألة وظائف الفن الاجتماعية تفرض نفسها من جديد، كان على حقل الأبحاث أن يفتح على تقاليد أدبية سابقة ولاحقة لحقبة الفن المستقل ومجازرة لفكرة "الأثر" الإنسية وحتى للتواصل الأدبي فى سعة كافة وظائفه، دون استبعاد مبدأ "delectare et prodesse" (**) الذى فقد حظوته منذ مذهب "الفن للفن" وتم ازدياده فى أيامنا باسم "أدب الاستهلاك". وهذا الأدب، شأنه شأن الأدب الشفهى، لا يوجد إلا فى شكل *plurale tantum* (***)، أى فى هيئة "سلسلة" و"حركة" لا تستطيع الجمالية التقليدية

(*) ترجمة لـ *Platonisante*، وهى صفة تشويه للأفلاطونية . (المترجم)

(**) "الممتنع والنافع" . (المترجم)

(***) "جمع فقط" . (المترجم)

إدراكهما بحكم اهتمامها بـ *singulare tantum* (*) في الروائع الأدبية. لذا وجب الكشف من جديد عن التواصل الأدبي ضمن التجربة المعيشة للفن واستبدال أونطولوجية الأثر بدراسة الممارسة الجمالية، وهو المشروع الذي دشنته جون ديوى John Dewey وچان موكاروفسكى Jan Mukarovsky ومايكل دوفرين Mikel Dufrenne لكن هؤلاء لم يتمثلوا تاريخ الممارسة الجمالية في أبعادها الأصلية الثلاثة التى أراها (والتي وصفتها في كتابي "asthetische erfahrung und literarische hermeneutik" (١٩٧٧)، وهى الإنتاج poiesis والتلقى aisthesis والتواصل catharsis بيد أن نظريتي عن التجربة الجمالية تتوافق مع نظرية موكاروفسكى Mukarovsky فى حدود كونها تعرف الوظيفة الجمالية بما هى مبدأ فارغ، لا بل مفارق، يسمح بتنظيم وتنشيط كافة وظائف عمل الإنسان فى العالم اليومى الأخرى. إلا أننى أضيف إلى نظرية الدليل الجمالى هذه، الذى يجعل وقائع العالم المعيش غير المنفذة شفافة، أن الوظيفة الجمالية، بعكس الوظيفة النظرية، تبقى متجذرة فى المتعة الجمالية التى تفتح التفاعل التواصلى من حيث هى تلذذ بالذات ضمن لذة الآخر. وبينما لا تتكون الوظيفة الجمالية، حسب موكاروفسكى Mukarovsky ، إلا بمقابل إنكار وظيفتى "الممارسة" و"التواصل"، فإن هذه الوظيفة، فى تصور مدرسة كونسطانس، ترى أفق الواقع الذى ترفضه كائى رفض حسب الجدلية الهيكلية ، وتعيد بالتالى للتجربة الجمالية وظيفتها التواصلية المفقدة. ومن ثم، فإن ثنائية "الواقع" و"الخيال" الكلاسيكية تفقد وجاهتها، حيث إن "الخيال، عوض أن يعارض الواقع، ينقل لنا شيئاً ما عن هذا الواقع" بتعبير ف. إيزر W. Iser وهكذا، يكف عالم الخيال عن كونه عالماً فى ذاته ليصبح مكانه الخيال دائماً فى التجربة الجمالية والتواصلية للفن قبل أن يعلن استقلاله، أى أفقاً يكشف لنا معنى العالم من خلال نظرة الآخر^(٦).

إن كتابة تاريخ أدبى جديد، من أجل إعادة بناء قضية التواصل الأدبى انطلاقاً من رواسب الأعمال والترابطات التاريخية والتأويلات، تقتضى اللجوء إلى تاريخ ونظرية التجربة الأدبية. ويبدو لى هذا ضرورياً لأنه يمثل "الجسر التأويلى" الذى يسعفنا على بلوغ أحقاب بعيدة فى الزمان وثقافات غريبة على التقليد الأوربى. وهذه الإمكانية تتعذر على كل من المؤرخ والأنثروبولوجى اللذين يُضطرّان فى أكثر الأحيان إلى إجراء

(*) المفرد فقط . (المترجم)

تحليلاتها على وثائق أو شهادات مشتتة وناقصة وتبقى صامتة، وإلا فخادعة من أول وهلة، بحكم كوتها لم تكن مرصودة لتحقيق "متعة نصية" للقارئ اللاحق أو لمخاطبة ذهن الملاحظ الأجنبي^(٧). إن تجليات الفن، أو بالأحرى الشهادات على العالم المعيش، حين تتكلف بها الوظيفة الجمالية، تتجاوز دائماً الوضع التداولي لأصلها. وهو ما يبقى صحيحاً حتى في اضطرارها إلى خدمة غايات شعائرية أو أهداف أيديولوجية. فحين تبدأ التجربة الجمالية، يربح الإنسان هذه المسافة بالنسبة إلى إكراه الطقوسية الدينية أو السياسية الذي ألفناه دائماً بواسطة السلوكات اللعبية. ذلك أن موضوع الطقس الذي أدركته وحولته الوظيفة الجمالية لا يستطيع بعد احتواء سره في ذاته. فهو، بعد أن تحول إلى موضوع جمالي، يستوفى بنية غيرية مزدوجة تكشف من جهة عن كينونته الأخرى، (أو "أجنبيته") وتحيل بواسطة شكلها، من جهة أخرى، على الغير، أي إلى وعي مستعد للفهم.

إن مهمة التأويلية التاريخية هي أن تيسر إدراك أدب الماضي الذي أصبح غريباً عنا وأن تسعفنا، من خلال الإقرار بغيريته بالذات، على ملاءمته مع تجربتنا الراهنة. وحين يتعلق الأمر بثقافة أجنبية تختلف عن تقليد الفنون ذات الأصل الأوروبي وتمتنع على كل فهم تاريخي، يتم اللجوء إلى مقارنة نسقية تيسرها لنا مدونة الأجناس الأدبية أو الشفهية التي تقترحها النظرية الأدبية والمقارنة أو مدونة نماذج التماثل التي أعدتها السيكولوجية الأدبية أو مدونة الأدوار والمؤسسات الاجتماعية التي وضعتها سوسيولوجية المعرفة^(٨).

أخيراً، فإن القيام بتركيب لهذه المقترحات المنهجية خاصٌ ببحث أدبيٍّ منذورٍ لمشاكل التواصل - التي تُطرح في مستوى دياكرونية عملية التلقى وفي مستوى سانكرونية أنساق التواصل^(٩) - يُعتبر في تقديرى ضرورة جوهرية في الوقت الحاضر. فربما سستمخض عنه فرصة مؤاتية جديدة للتوفيق بين المنهجين، التأويلية والبنوية، حتى تعرف الأولى أن *de singularibus non est scientia*^(*)، وتعرف الثانية أن *scientia sine communicatione sermonis non facit sapientiam*^(**).

(*) لا علم للمفرد . (المترجم)

(**) العلم الذي لا ينقل موعظة لا يكون الحكمة . (المترجم)

الهوامش

- (١) من أعمال هذه المدرسة المترجمة إلى الفرنسية:
- L' Acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique", Bruxelles, Pierre Marda-Wolfgang Iser: ١٩٨٥ga éditeur,
- "Hans Robert Jauss: Pour une esthétique de la réception", Paris; éd. Gallimard, ١٩٧٨ .
- "Hans Robert Jauss: Pour une herméneutique littéraire, Paris, éd. Gallimard, ١٩٨٨ .
- وقد خصصت مجلة Poétique الفرنسية عدداً لـ "نظرية التلقى في ألمانيا" (العدد ٣٩، سبتمبر ١٩٧٩) . (المترجم)
- (٢) انظر ضمن هذا الكتاب "أسطورة الأخوين العديين" . (المترجم)
- (٣) لقد تجاوزت نظرية ممارسة التأويل الضمنية عند ليوسبيتز Léo Spitzer وهي تفتقر إلى النسقية ويتعذر تقليدها - تجاوزت إلى حد بعيد تأملاته الهامشية حول الدائرة الهيرمينوطيقية. انظر تقرّظ ج . ستاروبنسكى J. Starobinski في كتابه : العين الحية L'oeil vivant II, La relation critique باريس، ص ٣٤ - ٨١ .
- (٤) انظر كتابى المترجم إلى الفرنسية بعنوان : Pour une esthétique de la réception ، ص ١٨٠ وما يليها .
- (٥) انظر تقرير Y. Chevrel عن المؤتمر الثامن للجمعية الدولية للأدب المقارن فى Revue de la littérature comparée ، ١٩٧٨ ، ص ٤٨٢ .
- (٦) هكذا أفهم أطروحة ك . هـ . شنتيرله Karl Heinz Stierle "يبدو العالم كأفق للخيال، ويبدو الخيال كأفق للعالم". انظر دراسته القيمة Réception et Fiction ، مجلة Poétique، العدد ٣٩، ص ٢٩٩ وما يليها .
- (٧) لتوضيح هذه العضلة، حسبى أن أستشهد بـ جورج دى George Duby الذى يقول فى مقدمة كتابه الأنظمة الثلاثة أو مخيال الفيوالية Les trois ordres ou l'imaginaire du Féodalisme ، ص. ٨: "إن المؤرخ لا يسائل أبداً سوى الفضلات. وهذه البقايا النادرة تصدر كلها تقريباً عن آثار تذكارية نصبتها السلطة. فتلقائية الحياة كلها، شأنها شأن التقاليد الشعبية، تستعصى على إدراكه. ولا يخاطبه سوى أولئك الرجال الذين يمتلكون ذلك الجهاز الذى يدعوه لايزو Layseau "الدولة" .

(٨) أٌتفق هنا مع إيتيامبل Etienne الذي سبق له في ١٩٦٣ أن ذكر في نقده لمدرسة الأدب المقارن الفرنسية بأن تاريخ علاقات الأفعال بين الكتاب والمدارس أو الأجناس الأدبية لا يستفد علمنا، والذي تبني رأي رينيه ويليك René Wellek ، وهو أن "الأدب هي أنساق الأشكال التي يضيفها الإنسان إلى لغته الطبيعية ، والذي طالب ببناء نظرية مقارنة تخص الشعرية والبلاغة وعلم الجمال، والذي شجع مشروعه على صياغة أحكام جمالية. انظر كتابه « المقارنة غير البرهان » Comparaison n'est pas raison ، باريس، ١٩٦٣، ص ٧٠ وما يليها

(٩) أحيل هنا على پ . سميث P. Smith في دراسته Des genres et des hommes مجلة Poétique ، العدد ١٩ ، ١٩٧٤ ، الذي يقول في ص ٣١١: "وباختصار، فلا يمكننا وضع أسس بناء تأملٍ مقارنٍ حقيقي وربما الارتقاء إلى مستوى فرضية نظرية موجية حقًا إلا إذا اعتبرنا الأدب أنساقًا، وليس بملاحقة موضوعات مفصولة عن سياقها عبر القارة كلها كما هو مألوف".

الفصل الرابع

جمالية التلقّي : منهج جزئيّ

إن جمالية التلقى (*) - التي كانت إلى عهد قريب فقط شبه مجهولة، مما بدا معه مناسباً إبرازُ الإمكانات التي تُقدِّمها من أجل تجديد التاريخ الأدبي المحتضر (١) - لا تثير فقط اهتماماً قوياً اليوم في أوساط الباحثين، كما تؤكد ذلك الموجة الأولى من "تواريخ تلقى" هذا الأديب أو ذاك التي تعوِّض تلك المصنفات التقليدية الجلييلة المؤرخة لـ "مصائر الآداب". إن عليها - باعتبارها منهجاً ذا أسسٍ بعد غير ثابتة تماماً - أن تتحمل كذلك تلك الضربات التي توجهها لها من كل جانب النظرية المدعوة بـ "بورجوازية والنظرية الماركسية للفن، فهي من جهة منبوذة بدعوى أنها اتجاه "دمقراطي" معاد للتقليد أو مشتبه فيه بسبب خضوعه للمادية التاريخية. وهي من جهة أخرى موصومة بـ "مناهضتها الحائقة للشيوعية" أو محتقرة لكونها "تحتل ذلك الموقع المريح بين بحث أنبي مشبوه سياسياً أو أصبح عديم الجدوى وعلم أدبي خاص بالمادية التاريخية ب . ج . هارنيكين B. J. Warneken .

ولن أتخذ هنا أى موقف سياسى من تلك المظاهر السياسية التي يكتسبها تطوُّر لا نعرف بعد ما إذا كان يمثل، فى تاريخ العلوم، مخاض إبدال جديد متعلق بمعرفة التاريخ، أو مجرد احتضار للثقافة التاريخية. حسبى أن أرد على الانتقادات، محاولاً الإبانة عن الإضافات التي تحملها جمالية التلقى وكذا ما لا تستطيع بمفردها تقديمه للنهضة التي يعرفها التأمل المعاصر فى الفن وفى تاريخيته وفى علاقته مع التاريخ عامة .

(*) ملحوظة: يتولى ياوس Jauss هنا الرد على بعض الطعون والانتقادات التي وجهت له فى ألمانيا، وخاصة ألمانيا الشرقية سابقاً ذات الأيديولوجية الماركسية، وإذا كان ياوس Jauss يثبت فى الأصل الأحكام والآراء التي يجادلها وينسبها إلى أصحابها مع توثيقها (عنوان الكتاب، دار نشره ومكانه وتاريخه)، فإننى ساكتفى من جهتي بإثباتها مع ذكر أسماء أصحابها فقط، دون إشارة إلى مظانها الأصلية التي يتعذر على القارئ العربى العرب الإطلاع عليها، لأنها جميعاً باللغة الألمانية.

ولقد سبق لـ ك . ر . مانديلكو K.R. Mandelkow أن أجاب بما فيه الكفاية عن ذلك السؤال ذي الأسبقية والمتعلق بمعرفة لماذا لم تُطور النظرية الجمالية – منذ فريدرش شليجل Friedrich Schlegel وإلى غاية "النقد الجديد" في أمريكا – كلاً من "تاريخ الآثار" ومن "جمالية التلقى"، في حين نلاحظ أنهما أثارا منذ عقد تقريباً اهتماماً متزايداً. إن فكرة استقلال العمل الفني تتنافى تحديداً مع طرح سؤال الآثار التي يحدثها هذا العمل وكذا وظيفته في المجتمع. لذلك، فقد كان من تبعات انتقال الوعي الجمالي إلى مبدأ الاستقلالية – هذا الانتقال الذي تتميز به المثالية الألمانية عن عصر الأنوار وجماليته المهتمة بالآثار – إن انقطعت التجربة الجمالية أكثر فأكثر عن الممارسة. فلا يمكن بعدُ اليوم تجاهل أن عصرنا يتطلب بالعكس أن يجعل الفن ونظريته وتطبيقه "من ضرورة الحاضر فضيلة التاريخ" ك . ر . مانديلكو K.R. Mandelkow. ويتعبير آخر، فإن هذا الفن، الذي تصلبت استقلاليته وتكسرت في هيئة عقيدة مؤسسية، مُطالب بأن يخضع من جديد إلى قوانين الفهم التاريخي، وذلك موزاةً مع استرجاع التجربة الجمالية لدورها الاجتماعي ولوظيفتها التواصلية اللذين افتقدتهما.

إذا نظرنا من هذه الزاوية إلى المهام التي يتعين أدائها على نظرية الفن وتاريخه اللذين هما في طور التجدد، فسنلاحظ دون شك أن بإمكان جمالية التلقى، أن تسهم في اكتمالهما، وذلك بإحداث القطيعة الجذرية مع الأعراف العلمية المقررة لا أن تدعي لنفسها أنها بالتمام والكمال إبدال منهجي. فليست جمالية التلقى نظرية مستقلة قائمة على بديهيات تسمح لها بأن تحل بمفردها المشكلات التي تواجهها، وإنما هي مشروع منهجي جزئي يحتمل أن يقترن بمشاريع أخرى وأن تكتمل حصائله بواسطة هذه المشاريع. وأنا، إذ أقر بذلك، أترك لغيري – شريطة ألا يكون خصماً وطرفاً في أن واحد – عناية تقرير ما إذا كان ينبغي، في مجال العلوم التأويلية والاجتماعية، اعتبار هذا الاعتراف بالنقص من لدن منهج ما علامة على ضعفه أو على قوته. ومهما يكن، وخلافاً للنظريتين المثالية والمادية اللتين تؤكدان – انطلاقاً من مقدمات منطقية متعارضة (استقلال الفن أو تبعيته من حيث نشوؤه وتداوله) – طموحهما إلى أن تكونا منهجين كاملين وشاملين، فإن جمالية التلقى تستمد خاصيتها الجزئية من وعينا المكتسب بأنه أصبح من الآن فصاعداً مستحيلاً فهم العمل في بنيته والفن في تاريخه باعتبارهما جوهرين وكمالين أوليين. فإذا كنا لا نريد بعدُ تحديد الطبيعة التاريخية لعمل فني بمعزل عن الآثار التي ينتجها، وكان غير ممكن بعدُ اعتبار تاريخ الفن متجسداً كلياً في تعاقب

الأعمال بمعزل عن الاستقبال الذى حظيت به، فيتعين علينا حينئذ أن نقيم جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على أساس جمالية التلقى. وهذا المشروع لا ينبغي ولا يمكن فى أى حال توظيفه لغاية استعادة الفن والأدب لتاريخهما المستقل ؛ ذلك أن الخاصية الجزئية للتلقى بالنسبة للإنتاج والتصوير تطابق الخاصية الجزئية لتاريخ الفن بالنسبة للتاريخ عمومًا الذى ينتمى إليه. إن تأريخًا للأدب أو للفن بناءً على جمالية التلقى يفترض الإقرار بهذه الخاصية الجزئية أو بـ "الاستقلال النسبى" للفن. ولهذا السبب بالذات، يمكن لمثل هذا التأريخ أن يساهم فى فهم العلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع، وبتعبير آخر فى إدراك العلاقة بين الإنتاج والاستهلاك والتواصل ضمن الممارسة التاريخية العامة التى تندرج فيها هذه العناصر.

وبالإحالة على النقاش الذى دار لغاية اليوم حول جمالية التلقى، يمكن استخلاص ثلاث إشكاليات أساسية أعتقد أنه من اللائق توضيحها:

– إشكالية التلقى والتأثير (أو الوقع الذى يحدثه العمل فى المتلقى)، وهى تعود بنا إلى المسألة التأويلية المتعلقة بمعرفة الدور الذى تؤديه ثنائية "السؤال – الجواب" فى عملية الانتقال من تشكّل أحادى البعد للمعنى إلى تشكّل جدلى له.

– إشكالية التقليد و الانتقاء، ويتعلق الأمر بمعرفة الكيفية التى يتمفصل بها الترسيب الثقافى اللاشعورى والتملك الناجم عن اختيار واع، وذلك بحسب أفق التوقع الذى يسمح لنا بتحليل تجربة جمالية معينة.

– إشكالية أفق التوقع ووظيفة التواصل، وقد صاغها كلود تريجو Claude Trager فى هذا السؤال الذى يعتبره سؤالاً حاسماً بحق: "كيف يمكن فهم الأدب فى راهنيته الحالية وإدراكه بما هو إحدى القوى الصانعة للتاريخ؟".

التلقى والأثر الذى يحدثه العمل

إذا عرفنا العمل بما هو حصيلة تلاقى النص وتلقيه، وبأنه بالتالى بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تفاعلاتها التاريخية المتعاقبة، فسيمكنا بيسر أن نميز فيه بين "الأثر" أى وقع ذلك العمل، ثم "تلقّيه". ويؤلف هذان المكونان عنصرى تفعيل العمل الفنى والأدبى أو العنصرين البانيين لـ التقليد. فالأول، أى الأثر، يحدده النص، والثانى، أى التلقّى، يحدده المرسل إليه. ويفترض الأثر نداءً أو إشعاعاً آتياً من النص، وكذا قابلية المرسل إليه لتلقّى هذا النداء أو الإشعاع الذى يتملكه. ويحتمل مفهوم "تاريخ الآثار" تفسيراً معكوساً ما دام يُظهرُ مفعول عمل فنى ما كما لو كان يتشكل من طرف واحد فى هذا العمل بالذات وبه. والخاصية الوهمية لهذا الإظهار الذى يجعل النقل يحصل تلقائياً لم يتم توضيحها فى الخطابات التاريخية من نوع: "حظوة الأديب الفلانى فى الأدب الفلانى" أو "تأثير فلان فى الأدب الفلانى"، وكذا فى كثير من الدراسات التى على غرار: "مصير أوفيد Ovide فى البلدان اللاتينية الثقافة" أو "صورة رابلي Rabelais فى الأدب الفرنسى" الخ. والحق أنه لا يمكن ادعاء دراسة تاريخ تلقّى الأعمال إلا إذا اعترفنا وسلّمنا بأن المعنى إنما يتشكل بالحوار، أى بواسطة جدلية تداوتية. ذلك أن استمرار أعمال الماضى فى التأثير رهين بإثارة اهتمام الأجيال اللاحقة التى تواظب على تلقّيها دون انقطاع أو تستأنف تلقّيها لها بعد توقف سابق، سواء كان هذا الاهتمام مضمراً أو معلناً. وسأوضح لاحقاً الفرق الذى يفرض نفسه فى هذا الصدد بين السيرورتين، أى تلك التى يتشكل بواسطتها التقليد، وهى غير ظاهرة، وتلك التى تؤسس معايير فنية، وهى واعية. وقبل ذلك، لا بد من التساؤل عن الكيفية التى يترابط بها "الأثر" و"التلقى"، أى التى يتمفصل بها العملُ الفنى الشاهد على الماضى والفهم الذى يعيد له قيمة الحاضر.

إن التشكل الجدلى للمعنى، ضمن التجربة الجمالية، يرتهن بتحقيق تواصل فى مستوى الشكل والمعنى، أى أنه يقتضى أن تكون للموضوع الجمالى فى آن واحد

خاصية شكل فنى (وهى الوظيفة الشعرية للغة فى مجال الكتابة الأدبية) وخاصية جواب. فلئن كان العمل الفنى الأصيل يبرز من بين ذخائر الماضى الخرساء ويستطيع بعد "قول شيء ما" للأجيال اللاحقة، فليس ذلك ببساطة راجعاً إلى "شكله اللازمى" (...). إن سبب ذلك يكمن فى كون "شكله"، أى خاصيته الفنية النوعية (المجاورة للوظيفة العملية للغة التى تجعل من العمل شهادة على فترة محددة) يبقّى "دلالته"، على رغم مرور الزمن وتغيّره، مفتوحة ومن ثم حاضرة، باعتبارها الجواب الضمنى الذى يخاطبنا فى العمل. ويلزمنا هنا، مُذكّراً بنقدي لكل من ر. بارت R. Barthes وه. ج. جدامر H. G. Gadamer^(٢)، أن ألحّ خصوصاً على أن الجواب والسؤال ضمن تاريخ تأويل عمل أدبى ما، يظللان "مضميرين" فى أكثر الأحيان، إن أثر العمل وتلقيه يلتحمان فى حوار بين ذات حاضرة وخطاب ماضٍ. ولا يمكن لهذا الخطاب أن يستمر فى "قول شيء ما" لتلك الذات (أو أن يقول لها شيئاً ما كما لو كانت هى المخاطبة الوحيدة، حسب جدامر Gadamer إلا إذا اكتشفت الذات الحاضرة الجواب المضمّر المتضمن فى الخطاب الماضى وأدركته بما هو جواب عن سؤال يتعين عليها هى أن تطرحه الآن. وفى هذا الصدد، يمكننا أن نطبق على تجربة فن الماضى قوله جورج دريخس Jörg Drews المقتضبة: "التاريخ لا يقول شيئاً، بل يجيب". وأعتقد بأنه لا يجوز دون مجازفة تجاهل معضلات المسافة التاريخية و"اتحاد الأفقيين"^(٣) بالجزم بكل بساطة، كما يفعل ج. كايزر G. Kaiser بأن سبب غنى "جوهر الأدب الكلاسيكى" يكمن فى كونه "يطرح على القارئ دائماً وعلى مرّ القرون نفس الأسئلة بقدر ما يطرح عليه كذلك أسئلة دوماً جديدة يكفيه أن يفتح أذنيه وأن يبذل مجهوداً ليدركها، بينما تشيخ أعمال أخرى وتبلى لأنها أصبحت عادية ومألوفة بسبب نفاذ قدرتها على السؤال، وبسبب أن الأسئلة التى كانت تتضمن أجوبة عليها لم تعد لها سوى فائدة تاريخية". صحيح إن التلقى ينطوى على سؤال، لكنه سؤال ينطلق من القارئ إلى النص الذى يملكه. وعكس الاتجاه يعنى الوقوع من جديد فى النزعة الجوهرية، تلك التى تعتقد بأن الأسئلة أزلية، وبأنها تتناسل فيما بينها على الدوام، وبأن الأجوبة عنها صالحة كذلك إلى الأبد. كما يعنى نسيان أن الفن يتعارض تحديداً مع كون السؤال مطروحاً مباشرةً ومدرّكاً مباشرةً لأنه يفترض كمون المعنى.

لذلك، فالنص الشعرى ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقاً أجوبة عما تطرحه من أسئلة. فخلافاً للنص الدينى الشرعى الذى يُعتبر حجة والذى يتعين إدراك معناه الجاهز على "كل امرئ يملك أذنين للسمع"، فإن النص الشعرى متصور كبنية

مفتوحة تقتضى أن ينمو فيها، ضمن فهم متحاور حر، معنى ليس "منزلاً" من أول وهلة، بل معنى يتم "تفعيله" من خلال تلقياته المتعاقبة التى يطابق تسلسلها تسلسل الأسئلة والأجوبة. وجمالية التلقى تحدد لنفسها غاية الكشف عن الكيفية التى يتم بها تشكل المعنى حين ينجز الشاعر صراحة هذا التسلسل الذى يظل بالعكس كامناً فى أغلب الأحيان. هى ذى روح منهجنا التأويلى المنطلق من السؤال، الذى يطرحه علينا اليوم جواب التأويل التقليدى، من أجل العودة إلى السؤال الأصيل كما يمكن إعادة تشكيله افتراضاً والوصول - من خلال تغيرات الأفق المقابلة لـ "التحقيقات" المتعاقبة - إلى السؤال المتجدد الذى "ينطوى عليه النص من أجلنا" والذى يتعين علينا طرحه اليوم والذى سيجيب عنه النص ضمناً ، أو لن يجيب عنه.

إن توضيح تطور العلاقة بين العمل الأدبى والجمهور، بين أثر هذا العمل وتلقيه، باستيحاء منطق السؤال والجواب الهيرمينوطيقى - وهو ما تستهدفه جمالية التلقى - لا تستطيع الجمالية الماركسية أن تأخذه على عاتقها رغم دفاعها، على لسان ب. ج. . قارينكن B.J.Warneken ، عن أطروحة كون "الإنتاج والاستهلاك لحظتى سيرورة يُعتبر فيها الإنتاج نقطة الانطلاق الحقيقية، ومن ثم العامل الأهم". فبإمكان القوى المنتجة وطرائق الإنتاج أن يحلها رجال الاقتصاد أو أن يتغنى بها الشعراء، وبإمكان علاقات الإنتاج أن تكون موضوع نقد أو تطوير، ولكن ليس ممكناً الكشف ببساطة، من خلال الأعمال الفنية الماضية، عن المعطيات الاقتصادية المعاصرة، ولا ادعاء تعليق إحداها بالأخرى بالتذرع بمبدأ "التناظرات" أو "التماثلات" السرية بين هذه الأعمال ووثائق التاريخ الاقتصادى والاجتماعى التى "أصبحت خرساء". وهذا بالذات ما يجعل النظرية المعرفية الماركسية فى ارتباك، إذ لا يكفى صراحة أن نقنع بأولية البنية التحتية الاقتصادية لنرى إلا كما نرى الأشياء من الخارج كيف أمكن قديماً لـ "طريقة إنتاج الثروات المادية" أن "تحدد قبلياً خاصيات الإنتاج الأدبى". فهل يستطيع ب. ج. . قارينكن B.J. Warneken أن يجيب عن هذا السؤال الذى لا أطرحه بقدر ما لا أستبعده إطلاقاً: "إلى أى حد يقتصر الوعى المتلقى على تصديق التحولات فى مضمونها، تلك التى تطرأ على معنى الأعمال الأدبية من جراء تحولات السيرورة الاجتماعية التى يتعذر على هذا الوعى إدراكها فى حقيقتها؟". إنه لن يستطيع، كما لا يستطيع غيره، أن يستخلص أية عبرة من الجانب الإنتاجى لهذه السيرورة الاجتماعية الصامتة (التي يتعذر على الوعى إدراكها فى حقيقتها)، إذا لم يبدأ بإعادة تشكيل الإطار العام الذى

كانت تتدرج فيه الأسئلة الأيديولوجية والمشكلات الاجتماعية التي أجاب عنها العمل الفني قديماً، سواء أكد جوابه النظام القائم أو اعترض عليه، وذلك ضمن دراسته لمستوى التلقى في التجربة الجمالية الخاصة بالماضي الذي ما يزال في وسعنا إدراكه. فلا يمكن إبراز معنى نص أدبي قديم باعتباره جواباً متضمناً في هذا النص، ومن ثم عاملاً من عوامل السيرورة الاجتماعية، إلا بواسطة بحث قابل للمراقبة الموضوعية يتم إجراؤه على الوعى المتلقى المعاصر لهما (...) وباختصار، وحتى إذا اعتبرنا الإنتاج العامل الأهم في السيرورة الاجتماعية، فلا يمكننا معرفة الدور الذي يؤديه العمل الفني ضمن هذه السيرورة إلا إذا درسنا تلقّيه. حيثئذ، ستدرك هذه المعرفة الفاعلين الحقيقيين، أى الاتجاهات الاجتماعية للتطور، بدل أن تدرك، ومن خلال خفاء هذا التطور، محض تجريدات بعد مؤقّنة.

التقليد والانتقاء

إن جمالية التلقى، عوض أن تتعصب لنسبية كافة وجهات النظر التاريخية وأن تعتقد بأن كافة النصوص تقدم إمكانيات تأويل غير محدودة وأن تتجاوز، بتعبير ر. فايمن R.Weimann "الموضوعية التاريخية لسيرة التأريخ الأدبي"، تفترض بأن فهمنا الراهن للفن يتطور ضمن بعض الحدود التي يمكننا التعرف عليها شريطة أن نوضح أولاً أصل أو تكون فهمنا القبلي له. لكن أصل أو تكون تمرسنا الراهن بالفن الذي يتعين دراسته ليس ماثلاً أمامنا حتى نتمكن من إدراكه على نحو مباشر وكامل ضمن الكتلة الموضوعية للمعطيات التاريخية. إن فهمنا القبلي للفن مشروط في آن واحد وبنفس القدر بالمعايير الجمالية التي سجل التاريخ تشكّلها وبمعايير بقي تَكْرُسُها كامناً، وبتعبير آخر مشروط بالتقليد الواعي للانتقاء وبتقليد الحدث، المجهول واللاوعي، الذي «يُأسسُهُ» المجتمع بشكل مضمر. ولقد ظل غياب هذا التمييز يشكل إلى اليوم نقصاً في تصورات النظرية. لذلك، فمن الملائم مراجعة هذا الذي سبق أن قلته: "غير أن التقليد لا يمكنه أن ينتقل من تلقاء نفسه. فهو يفترض التلقى حيثما يمكن ملاحظة فعل ماضٍ في الحاضر"^(٤) بالفعل، فكل إعادة إنتاج للماضي لا تفترض بالضرورة تملكاً واعياً له وتكييفاً له مع أفق تجربة جمالية جديدة. فبإمكان الأعمال التي جعل منها إجماع الجمهور الأدبي نماذج أو روائع مدرسية أن تصبح شيئاً فشيئاً معايير جمالية لتقليد سيحدد سلفاً انتظار وتوجه الأجيال اللاحقة في مجال الفن. ومع ذلك، فحين تمتد فعالية المعايير الجمالية هكذا في الزمن، فليس كذلك بحكم احتمال صرف، كما يحدث في مجال الوقائع السياسية أو التاريخية بصفة أعم. ذلك أن على العمل الأدبي أن يعرّى خاصيته كحدث متفرد حتى يستطيع أن يصبح النموذج الذي سيحتذى. كما أن التاريخ الطويل للأعمال التي كونت تقليداً أدبياً ينبغي اختزاله إلى شعرية جنس أدبي مثلما ينبغي اختزال تعدد أعمال حقبة ما إلى وحدة أسلوب مهيم، وذلك حتى يمكن تشكّل معيار جمالي، أي حتى يحدث الانتقال من دياكرونية الأحداث المنتظمة إلى سانكرونية المعايير التي تحدد انتظار الإنتاج المقبل. لذلك، يلزمني أن

أعوّض قولي السابق المشار إليه أعلاه بما يأتى، وهو أن التقليد، فى مجال الفن، ليس لا سيرورةً مستقلة ولا صيرورةً عضوية ولا ببساطة صيانةً للتراث ونقلًا له. فكل تقليد يفترض "انتقاءً"، أى تملّكًا لفن الماضى حيثما يمكن ملاحظة انتعاش التجربة الجمالية المنجزة ضمن التلقى الراهن الذى يسعف على خلود هذا الفن لنألاً يطويه النسيان.

ولذلك، فالخاصية الجزئية لجمالية التلقى لا يبررها فحسب اهتمامها الانتقائى بالعلاقات بين الإنتاج والتمثيل والتلقى، بل كذلك إقرارها بأن كل إعادة إنتاج للماضى محكوم عليها بأن تكون جزئية. فجمالية التلقى تتعارض إذن بكيفية جذرية مع تلك النزعة الموضوعية المعلنة الخاصة بالمناهج التى تدعى تعليق الفهم إمّا بمعنى لا زمنى فى كليته وإمّا بالسيرورة التاريخية الممتدة من ولادة العمل الفنى إلى تلقّيه فى كليتها. فكل فهم قابل علمياً للمراقبة يتضمن بالضرورة الاعتراف بحدوده الخاصة، وهذا المبدأ الأساسى فى جمالية التلقى ينطبق على تلقّى أعمال الحاضر وتلقّى أعمال الماضى على حد سواء. إنه يصدق على العمل المفرد الذى لا يحتمل سوى انتقاء محدود لإمكانات تأويل محددة، ويفرض العدول عن باقى الإمكانيات الأخرى ولو كان ممكناً تحليل تعدده الدلالى إلى تعدد فى الموضوعات: فالمؤول الذى لا يستوعب بأن كل بناء فعلى للمعنى يقلص تعقّد المعنى الكامن^(٥) والذى يسعى إلى "إدراك كل ما يمكن إدراكه" يفرط فى القيمة الجمالية المرتبطة ببعض توجهات الانتظار. كما يصدق هذا المبدأ على التكوّن "الطبيعى" للتقليد، ذلك الذى يتم دون تدخّل فعلى وواع للذوات المتلقية بما هى موجهة للعملية: فحين تنتقل معايير الماضى الجمالية على هذا النحو إلى الحاضر بفعل لا إرادية طبيعية، فإن ذلك لا يحصل كما يحدث لكرة الثلج المتدحرجة التى تتحمل بكل ما تصادفه، بل يحصل بالخضوع لمبدأ الاقتصاد الذى يسم دائماً تشكّل المعايير، بمعنى أن الانتقال يختصر العناصر غير المتجانسة ويختزلها ويقصيها. وينطبق المبدأ نفسه أخيراً على التغيير الذى يلحقه الوعى بأفق التجربة الجمالية (وهذه الحالة هى ما اعتبرته إلى اليوم أجدر بالاهتمام من غيرها): فحين يكون التدخّل الفعلى للذات المتلقية ما يرفع السيرورة التاريخية، وتكون إعادة إنتاج القديم محددة من لدن إنتاج الجديد، ويكون الأفق المتجمد للتقليد مضطرباً بسبب استباقات تجربة جمالية أخرى ممكنة وغير متحققة بعد فعلياً، حينئذ يبرز الطابع الجزئى لكل تلقّ بمنتهى الوضوح. وبالإجمال، فإن مثل هذا التحول فى الأفق - الكفيل بإعادة النظر فى قيم الماضى المكرسة ويتعديل تراتبية "السلط" وبتيسير "افتداء" تراث منسى - يبدأ بالتكرار للتقليد القائم: وهذا

ما حدث لفن العصور القديمة المنسى، الذى يدل تلقّيه من لدن الإنسية النهضوية على بداية عصر جديد، حيث فهم بأنه بالحصص والتحديد رفض للحقبة السابقة، مما جعل فن القرون الوسطى يسقط بدوره، ولقرون عديدة، فى أغوار نسيان لا تقل عمقاً.

ولهذا السبب، فإن جمالية التلقى تستفيد من ذلك التحذير الذى وجهه هابرماس Habermas للتأويلية الفلسفية، وهو أنه يستحيل الاستناد إلى إجماع حرّ يوجه حركة التقليد، وأن الإجماع الاستباقى حول تقليد ما يمكن، خلافاً لذلك، "تحصيله بأثر تواصل مزعوم". فهى تستعمل مناهج أخرى (مناهج نسقية، نقد أيديولوجى، "تأويلية الأعماق") حيثما لا يكفى إبراز أفق توقّع من أجل الكشف عن التفعيلات التى يحجبها أو يطمسها التقليد السائد. غير أن مثل هذا التحليل النقدي لتاريخ تلقى عمل قديم ينبغى تمييزه عن ذلك الإجراء السهل والمكافئ والكثير الرواج اليوم الذى يقضى بـ"الكشف عن الوعى الخاطى". إن دراسة تلقى عمل ما، بما هى تأملٌ واعٍ فى خاصيتها الجزئية، تستبعد "الوعى الصحيح" الذى يحتكره النقد الأيديولوجى لنفسه، ذلك لأن هذه الدوغمائية المادية الغربية تؤول واقع التاريخ تأويلاً تعسفياً طالما أنها لا تعترف بأن أفقها الخاص محدود وبأن كل تفعيل يمثل أهمية تاريخية، بما فى ذلك وبخاصة تلك التفعيلات التى لم تعد تجيب عن الأسئلة التى نطرحها اليوم (...).

وينبغى هنا إيضاح مفهوم "الترهين" أو "إعادة الترهين". فلا أعنى به لا التحديث الساذج الذى يجعل أسلوباً قديماً مناسباً للذوق الحاضر بتلبيسه حلّة عصرية، ولا "قفزة النمر داخل الماضى" المشهورة التى حدد بها ف. بنيامين W.Benjamin علاقة الثورة باستمرارية التاريخ. إننى أعنى به اختياراً واعياً وصريحاً لصورة ما من الماضى، مع رفض كل ما من شأنه الاعتراض بينها وبين الحاضر الذى يلزمها أن تبنيه وأن تبرره بما هو جديد. وفى مجال الفن، تكون إعادة الترهين بإقامة واعية متبصرة لصلة بين الدلالة الماضية للأعمال ودلالاتها الحاضرة. وتفترض إعادة ترهين عمل أدبى ما بتجديد تلقّيه دراسة العلاقة الجدلية بين العمل المتلقّى والوعى المتلقّى - وهى بالضرورة دراسة انتقائية وموجزة - لكنها تستمد من هذه الضرورة بالذات فضيلة إمكان إعادة الحياة والشباب للماضى. ولذلك، يمكن اعتبار إعادة ترهين الفن القديم بمثابة استجماع للماضى، أى إنتاج له وإعادة إنتاج، إحياء له وتجديد بتعبير كاريل كزك Karel Kosik وفى هذا الصدد، أشير إلى أن النظريات الماركسية التى تحاول

من جديد، ومنذ مدة غير قصيرة، التوفيق بين "تملك التراث"، كشرط ضروري لتنمية ثقافة اشتراكية، وبين تصورها الموضوعاني لقوانين التاريخ الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، تضعها جمالية التلقى "البورجوازية" أمام صعوبات كما تشهد على ذلك كتابات ر. فايمن R. Weimann^(٦) الحديثة والرائعة.

إن فايمن Weimann الذي يشاركني جملة من المقدمات المنطقية المتصلة بالعلاقات بين الأدب والتاريخ، يغيب نظريتي بدعوى أنها لا تفهم تاريخية الأدب انطلاقاً من "العلاقة التاريخية والجمالية المتبادلة بين تكون الأعمال والآثار التي تنتجها"، وأنها تحدث قطيعة بين التقليد، بما هو حركة مستقلة زعمًا ومخصوصة بواقع جوهري. والتاريخ، بما هو تغيير لأفق التجربة الجمالية، قطيعة كان بإمكان التصور المادي الجدلي للتقليد تفاديها. وفي رأي فايمن Weimann أن هذا "الارتباك المنهجي" يتصف به علم الأدب البورجوازي الذي "يضيع، حين يفكر تاريخياً، معنى التقليد، ويفرط، حين يتشبث بالتقليد، في معنى التاريخ". وأعتقد أنني قد فندت هذا المأخذ الثاني حين ربطت، كما يمكن التأكد من ذلك، بين التقليد والانتقاء في مستوى التكون الكامن لتقليد شبه مؤسسي وفي مستوى التأسيس الواعي للمعايير الفنية. صحيح أنني، إذ فعلت ذلك، قد أكون حدثت عن وجهة ر. فايمن R. Weimann ذلك أن المؤسف أنه - حين إثباته أن التقليد يمكنه، بواسطة "فهم تاريخي كامل" (وهو امتياز الماركسيين المحسود عليه)، أن يفهم أخيراً كتاريخ، مثلما يمكن فهم هذا التاريخ نفسه "انطلاقاً من وحدة الحاضر والماضي" - قد أهمل، حين بلوغه هذه النقطة الحاسمة^(٧)، وصف طريقة اشتغال هذه الوحدة. فهل يتعلق الأمر بشيء آخر غير هذا النشاط الذي حُلَّتْهُ بالذات بألفاظ الانتقاء والاستجماع والتجديد، والذي أعتقد أنه ينبغي أن يتعهد، حتى في نظرية المادية التاريخية، بالتوسط المنتج بين الماضي والحاضر؟ أما المأخذ الأول، فمن الممكن أن ينقلب ضد ر. فايمن Weimann نفسه الذي لا يفرق بين الأثر والتلقى^(٨)، والذي يريد أن يكون تاريخ تكون العمل وتاريخ آثاره مرتبطين منهجياً كما لو كانت معرفتنا بتكون عمل أدبي ما قادرة على إضاعة معرفة آثاره، وكما لو كانت سوابقه كفيلة بتفسير بقية تاريخه دونما انقطاع، والذي يُضطرّ أخيراً، في سعيه إلى إعادة توحيد التاريخ والتقليد، إلى إعادة جوهرتها على مضض بالرجوع إلى برنامج التراث الثقافي. هذا مع العلم بأن هذا التقليد الذي يماثل فايمن Weimann بينه وبين التاريخ ليس سوى "فكرة تراث تاريخي يستمر ضمنه الماضي في الوجود بما هو استشراف للمستقبل".

غير أن هذه الميتافيزيقا المادية – التي يترتب عنها اعتبار "حقيقة الأثر المنتج" كما لو كانت في آن واحد مقررة منذ فترة تكوّنه وكانت، على رغم ذلك الاستشراف، "جديدة على الدوام وعلى غير انتظار" – لا يسعها الإبانة عن كيفية حدوث استيعاب التراث، الذي ينادى به إنجلز Engels ولينين Lénine ، بما أن هذا الاستيعاب يقتضى حتماً الانتقاء "من أحسن ما أنتجه الفكر والثقافة الإنسانان خلال أكثر من ألفي سنة" لينين Lénine . فلا مكان، في الفلسفة الماركسية لتاريخ الفن، إلا لمعرفة تكون تعرفاً على سيرورات موضوعية تماماً وخاضعة لقوانين التاريخ وحدها. أما الانتقاء الذي تتدخل بموجبه حرية الوعي الإنساني، فغائب عن تلك الفلسفة. لذلك، فلا يمكن تخصيص الوعي الراهن بالدور الحاسم في التجربة المنتجة للفن القديم. وقد سبق لـ ف. بنيامين Walter Benjamin أن استخلص من هذه الحقيقة عبرة ذات نبرة نبؤية وفائدة بالنسبة للمادية التاريخية، حيث قال: "وحدها بشرية متحررة تستطيع حقاً تملك ماضيها كاملاً. ويتعبير آخر، فلا يمكن للبشرية أن تستفيد من ماضيها في كامل لحظاته إلا إذا تحررت".

إن كل ماركسي يريد استثمار هذا الحكم الماثور ويلزمه مع ذلك، وبدون انتظار الوصول إلى الأرض التي تعد بها هذه الكلية، أن يملك التراث من الآن وأن يبت بالتالي في "ما تجدر حقاً صيانته"، لا يتخلص من هذه الورطة من غير تلك النسبية وذلك التعسف في القرار اللذين كان يعزوهما إلى "جمالية التلقى البورجوازية". فلن يمكنه تجنب ملامة التعسف هذه إلا إذا كان مستعداً لإعادة النظر في الموضوعية المزعومة لهذه الكلية التي يدّعيها، أي لهذا القانون الخاص بالتطور الذي يتذرّع به ليختص نفسه بحق التصرف في التراث، وإلا إذا قبل تبرير مشروعه الرامي إلى استجماع جزئي للماضي بواسطة منهج تأويلي. كما ينبغي أن تكون هذه الورطة أخيراً مناسبة لتوظيف الصيغة الجدلية لـ "الوحدة في التناقض" توظيفاً غير بلاغي، وذلك بخصوص الاستمرار بين تكون الأعمال الأدبية الكبرى والآثار التي تحدثها. والحق أن قايمن Weimann ، يلجأ للتخلص من هذه الورطة، إلى مبدأ يعارض صراحةً أطروحته المتعلقة بحقيقة متكوّنة سابقاً ويلغى الوحدة الموضوعية بين الماضي والحاضر المستنبطة منها. ويتعلق الأمر بتلك الوصية التي يوجهها شيلر Schiller إلى المؤرخين والتي تقضى بأن يتركوا مسألة التاريخ من حيث هو كلية، مُعلّقة وبأن يُبرزوا ويعيدوا ترهين الأحداث على نحو انتقائي، تلك التي تبدو كما لو كانت مقدمات لتجربتنا التاريخية الراهنة

ومن ثم تبرر خطاباً جزئياً حول التاريخ العام، وذلك بالرجوع إلى أكثر أحوال العالم جدة. ولقد اعتقدتُ حتى الآن أن هذه الوصية، التي تحتل مقاماً رفيعاً في نظريتي الخاصة كذلك، كانت مثالية. فإذا بآن أنها جدلية ومادية، فإن قسماً كبيراً من كل هذه المجادلة التي أنا بصددتها يُعتبر لاغياً، وسيكون على ر. قايمن R. Weimann أن يعدل منهجه في المستقبل أكثر مما لزمنى أن أعدل منهجى فى الماضى.

أفق التوقع ووظيفة التواصل

يبقى الآن أن ننظر إلى الخاصية الجزئية لجمالية التلقى من زاوية ثالثة. فهذه النظرية أولاً لا تريد و لا يمكنها أن تدعى سوى أسبقية تأويلية فيما يتعلق بالوظيفة الإنتاجية والوظيفة التمثيلية للممارسة الجمالية، كما أن دراستها النقدية لسيرورات التلقى تظل خاضعة للمعرفة التاريخية وللتفسير التحليلي، حين يتعلق الأمر بتعليل التفاعلات بواسطة السياق التاريخي والاجتماعي للتلقى. وهى مطالبة أخيراً بالانفتاح على نظريات التواصل والسلوك وسوسيولوجية المعرفة ليمكنها فهم كيفية إسهام الفن، بما هو أحد وسائط الممارسة الاجتماعية، فى صنع التاريخ. ذلك أن تاريخية الفن والأدب لا تنحصر إلى حوار بين المتلقى والعمل، بين الحاضر والماضى. فالقارئ طبعاً ليس منعزلاً فى الفضاء الاجتماعى ولا يمكن "تحويله إلى مجرد كائن يقرأ". فهو، بواسطة التجربة التى توفرها له القراءة، يساهم فى سيرورة تواصلٍ تتدخل ضمنها تخيلات الفن فعلياً فى تكون السلوك الاجتماعى وتنقله ومحفزاته. وسيمكن لجمالية التلقى أن تدرس وظيفة الإبداع الجمالى للفن هذه وأن تصوغها موضوعياً فى نسق من المعايير، أى فى أفق توقع، إذا أفلحت فى إدراك وظيفة التوسط التى تزاولها التجربة الجمالية بين المعرفة العملية ونماذج السلوك التواصلى حيثما تتفعل هذه وتلك.

لقد كانت هذه النظرية، التى لاشك فى صحتها ولكنها لا تنفع ولا تغنى، مثار اعتراضات^(٩) لا يمكن بالتاكيد التصدى لها فى نهاية الأمر إلا بإجراء دراسات تطبيقية^(١٠). فقد لوحظ أولاً أن تعريفى لـ "أفق التوقع" يحتاج إلى بعض التدقيق السوسيولوجى وأنه، حتى ضمن حقل الأدب، لن يكون أبداً سوى تلفيقٍ كشفى طالما أنه لا يأخذ بعين الاعتبار التعدد والتنوع الفعليين لخلفيات التوقع التى يمكنها تحديد سيرورة التلقى. كما تمت مؤاخذتى بسبب اقتصار أمثلتى فى أغلب الأحيان على الحقل الأدبى وحده من أجل تحديد التجربة المفروض تشكيلها للتوقع وبسبب انحصار التجربة الاجتماعية فى المجال الأخلاقى. الأمر الذى يصبح معه عندى مفهوم "التوقع"

- الذى يستحسن فى رأى البعض تعويضه بمفهوم "الفائدة" أو "الحاجة" - مجرد "فرضية مجانية حول المستقبل". واتُّهْمَتْ أخيراً بإنكار كون الرأسمالية الحالية بصناعتها الثقافية "لا تتقبَّل إطلاقاً أن يعدِّل الأدبُ سلوكَ الفرد (القارئ) باتجاه تنمية إنسانيته" ك. تريجر C. Tröger .

ولن أحاول إنكار أن مفهوم "أفق التوقع" فى نظريتى مازال يعانى من كونه نما فى حقل الأدب وحده، وأن سننَّ المعايير الجمالية الخاصة بجمهور أدبى محدد، كما سيعاد تشكيله، يمكن وينبغى تعديله سوسيولوجياً بحسب التوقعات النوعية للفئات والطبقات، وربطه كذلك بمصالح وحاجات الوضع التاريخى والاجتماعى التى تحدد هذه التوقعات. (وأشير هنا عرضاً إلى أن المنهج التأويلى المادى نفسه عاجز عن إدراك هذه المصالح والحاجات على غير ما لا يدرك علم الاجتماع مثلاً معايير السلوك اللاشعورية، أى من خلال "توقعات" الأشخاص، وذلك لكونها - أى المصالح والحاجات - لا تتجلى فى أغلب الأحيان بشكل مباشر فى واقع الحياة الاجتماعية ولا يُعبَّرُ عنها قبلياً، كما يعلمنا ذلك النقدُ الأيديولوجى).

ومن أجل الردِّ على الاعتراضات التى استثارتهما نظريتى، أودُّ اقتراح أن نميز من الآن فصاعداً بين أفق التوقع الأدبى المفترض فى العمل الجديد وأفق التوقع الاجتماعى، أى الحالة الذهنية أو السنن الجمالى للقراء الذى يحدد التلقى.

كما أن على تحليل التجربة الجمالية، الماضية أو الحاضرة، للقارئ أو لجماعة من القراء، أن يراعى هذين العنصرين المكوَّنين لـ "تفعيل المعنى، أى "الأثر" الذى ينتجه العمل، وهو ذو صلة بالعمل نفسه، ثم "التلقى"، ويحدده المرسل إليه هذا العمل. وعليه كذلك أن يفهم العلاقة بين النص والقارئ بما هى سيرورة تُقيم صلةً بين أفقين أو تحدث اتحاداً بينهما. إن القارئ يشرع فى فهم العمل الجديد (أو الذى كان بعدُ مجهولاً بالنسبة إليه) بمقدار ما يعيد تشكيل أفقه الأدبى النوعى من خلال إدراك الافتراضات التى وجهت فهمه. بيد أن التعاطى مع النص هو دائماً منفعل وفاعل فى آن واحد. فلا يمكن للقارئ "إنطاق" نص ما، أى تفعيل معناه الكامن فى دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم والحياة فى إطار السند الأدبى الذى يستتبعه هذا النص. وهذا الفهم القبلى يحتوى على التوقعات الفعلية المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته وتجاربه كما يحددها المجتمع والطبقة التى ينتمى إليها وكما يحددها أيضاً تاريخه

الشخصى. ولا حاجة هنا إلى الإلحاح على أن أفق التوقع هذا، المتعلق بالعالم والحياة، تندمج فيه أيضاً وقبلأ تجارب أدبية سابقة. ويمكن لـ اتحاد الأفقين، أى الأفق الذى يتضمنه النص والأفق الذى يحمله القارئ فى قراءته، أن يتحقق بشكل عفوى فى متعة التوقعات المستجاب لها وفى التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية وفى التطابق المقبول كما كان مقدماً أو بشكل أعم فى الالتحام بفائض التجربة الذى يحمله العمل. لكن بإمكانه أيضاً أن يكتسب شكلاً استبطانياً (المسافة النقدية فى أثناء البحث، معاينة الاغتراب، اكتشاف الأسلوب الفنى، الاستجابة لحافز ثقافى)، بينما يقبل القارئ أويرفض اندراج التجربة الأدبية الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة.

بهذا الإجراء إذن، نضيف اتحاداً سانكرونيّاً للأفقين إلى اتحادهما الدياكرونيّ الذى اقترحه هـ . ج . جدامر H.G.Gadamer فى المنهج التأويلى التاريخى. وفى كلتا الحالتين، نلاحظ الطابع الجزئى لأفق كل تجربة أدركت مستوى التوضيح، فكما أن حدود المنظور الراهن لا تقبل، فى سيرورة إعادة إنتاج الماضى، سوى معنى مهيمٍ وتحقيقٍ واحدٍ من بين تحقيقاتٍ تمت أو يمكنها أن تتم، فإن التجربة الجمالية تظل كذلك "مستودع معانٍ" يطوقه أفق توقع الواقع اليومى، وهو ما يسمح، مع ذلك، للتجربة الجمالية بأن تلبي أو أن تتجاوز توقعات جمدتها العادة أو القاعدة، وبأن تنقلها إلى مستوى التوضيح، وبأن تثبتتها أو تعيد النظر فيها، عوض أن تمنع ذلك على نفسها. لذلك، فعلاقة التجربة الجمالية بالتجربة العملية لا تطرح أولاً فى مستوى تحوّل مضمون تجربة ما من أفق مفترض إلى أفق موضوعى، أى إلى أفق الواقع كإطار تتجزّ فيه الأفعال. إن الأحرى أن نقول إن التصرف النوعى للموقف الجمالى ينقل إلى مستوى التوضيح الأفق المحتمل للتوقعات التى تشكلها التجربة الجمالية السابقة وكذا تجربة الحياة العملية، ولكنها لم تعد أو ليست بعد واعية، ومن ثم تقدم للقارئ المعزول إمكانية أخذ عالمٍ يعيش فيه آخرون قبلاً على عاتقه. وهكذا، فإن الوظيفة التواصلية أو الإبلاغية للفن، ومن ثم وظيفته كإبداع اجتماعى، لا تبتدى ببساطة فى اللحظة التى يصبح فيها القارئ المعزول "فاعلاً تاريخياً يتضامن مع أشخاص آخرين يشاطرونه نفس المجهود" كـ . تريجر C.Trögers. إنها تعتمل قبل ذلك حين يأخذ القارئ على عاتقه افتراضياً بعض المعايير والتوقعات ويتعلم، بـ التطابق الجمالى، ما الذى يمكن أن تكونه تجربة وسيرة الآخرين، بحيث يستطيع كل هذا تحديد سلوكه باتجاه تقليد نماذج دون شك، ولكن كذلك باتجاه التحفيز الواعى لتجربته المقبلة وتغييرها.

لذلك، فإن الدور الخاص الذي تضطلع به التجربة الجمالية ضمن النشاط التواصلى للمجتمع يمكنه أن يتمفصل فى ثلاث وظائف متميزة، وهى التكوين السابق للسلوكيات أو "نقل المعيار"، ثم التحفيز أو "إبداع المعيار"، وأخيراً التغيير أو "إبطال المعيار". ولقد شددت النظرية الجمالية المعاصرة، سواء كانت بورجوازية أو ماركسية (جديدة)، وضمنها مشروعى الخاص، على وظيفة "الإبطال" بكونها تقريباً، بسبب اهتمامها الغالب بالدور التحريرى للفن. فهى تعتبر أن أسمى وظيفة اجتماعية للتجربة الجمالية هى الاحتفاء بالحدث المنتج للجدة فى مقابل التكرار الرتيب للناجز، والحث على السلبية والعدول بدل كل تأكيد للقيم السائدة وتكريس للدلالة التقليدية. ومع ذلك، وبين قطبى "الإبطال" و "تحقيق المعايير"، بين تجديد الآفاق باتجاه التقدم والتكيف مع الأيديولوجية السائدة، تدخّل الفن فى الممارسة الاجتماعية طوال القرون التى سبقت انتقاله إلى الاستقلال، حيث مارس جملة من الآثار الممكنة تسميتها تواصلية، آثار "مبدعة للمعايير"، ومن أمثلة ذلك الدور الذى أدّاه الفن البطولى (إرساؤه وبنائه وتمجيده وإقراره بمعايير جمالية جديدة) وكذا مساهمة الفن التعليمى الكبرى فى نقل وإذاعة وإيضاح المعرفة الوجودية المتراكمة فى الممارسة اليومية والمتعين تداولها من جيل إلى آخر. ترى هل ينبغى أن ننقاد لرؤية وظيفة الفن التواصلية تتحول إلى محض نداء "من أجل الدفع بتقرير المصير الفردى إلى أعلى درجة" ج . كايزر G.Kaiser أو أن نستسلم لإبقائها ببساطة معلقة حتى إشعار آخر، أى إلى حين إرساء "وعى طبقي غير متكون فقط فى التجربة الأدبية" لأسس تواصل جديد بالفن متحرر من كل علاقة سلطوية ب . ي . فارنيكن B. J. Warneken ؟ (١٤).

إننى، نكايّة فى اللعنات ومقابل الاختيار بين أن أكون "نبياً يمينياً أو نبياً يسارياً" جوته Goethe ، أفضّل موقفاً لعله فى كل حال مريح ببساطة، موقّع منهج يمكنه، بسبب كونه جزئياً بالذات، أن يحث على مواصلة التفكير جماعياً فى ما إذا كان ممكناً، وبأية وسيلة، أن نعيد للفن اليوم وظيفة التواصل التى يكاد أن يكون قد فرط فيها نهائياً.

الهوامش

(١) انظر هذه الإمكانيات في البحث الأول ضمن هذا الكتاب بعنوان "حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية". (المترجم)

(٢) انظر ضمن هذا الكتاب: "حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية"، الفصل التاسع، وكذا البحث المعنون بـ "التاريخ وتاريخ الفن" ضمن كتاب ياوس Jauss السابق ذكره. (المترجم)

(٣) انظر الفصل التاسع من "حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية" ضمن هذا الكتاب. (المترجم)

(٤) انظر الفصل الثاني عشر من "حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية" ضمن هذا الكتاب. (المترجم)

(٥) أشير إلى أنني أستعمل هنا وفيما سيأتي مصطلحات نظرية الأنساق عند ن. لوهمان N. Luhmann.

(٦) وقد سبق لـ و. هوهمان W. Hohmann أن لاحظ في ١٩٦٥ بأن علم الأدب الماركسي قد أهمل نهائياً دراسة الآثار التي يحدثها الأدب. أما أبحاث ر. فايم R. Weimann في هذا الموضوع، فقد شرع في نشرها منذ ١٩٦٩.

(٧) صحيح أننا نعثر عند ر. فايم R. Weimann على تعابير مثل "حركة التاريخ ضمن صيرورة التقليد وفعلة الانتقائي" ومثل "الجدلية الفعلية للتقليد والثورة، للتطور الطبيعي والانتقاء" ولكنها لا تضيف شيئاً لأطروحة المركزية التي أنا بصدد نقدها.

(٨) يقول ر. فايم R. Weimann "إن أحسن طريقة يمكن للمؤرخ اعتمادها من أجل تيسير تأثير العمل الأدبي القديم في وقتنا الحاضر هي أن يدرس تكوينه في الزمن الذي كان زمنه". فنحن لا نعرف غالباً هل يقصد ر. فايم R. Weimann بـ "التكوين" سوابق العمل (بما في ذلك تاريخ الأصول) أو الأثر الذي يمارسه عليه الزمن الذي أفرزه؟

(٩) ورد مثل هذا الرأي وغيره من الاعتراضات على جمالية التلقى في كتابات ك. تريجر C. Trger وب. ي. فارينكن B. J. Warneken الخ.

(١٠) للإطلاع على نموذج تطبيقي بواسطة سوسيولوجية المعرفة، أحيل القارئ على دراستي المعنونة بـ "رفاهية البيت: الشعر الغنائي في ١٨٥٧ كنموذج لنقل الأدب لمعايير اجتماعية"، ضمن كتابي المترجم إلى الفرنسية بعنوان "Pour une esthétique de la réception"، باريس، منشورات Gallimard، ١٩٧٨.

(١١) يقول ك ، تريجر C.Tröger في هذا الصدد: إذا كنتُ قد اعترضتُ على أطروحة ياوس Jauss بهذا الشكل، فليس لأنني أردت التشكيك في إمكانية ممارسة الأدب لتأثير فعلي. إن الأدب لا يسعه أن يعمل بطريقة فعالة من أجل إنجاز إنسية حقيقية وتقدمها إلا في إطار صراع الأفراد المنظمين في طبقة وباعتباره أحد عناصر هذا الصراع.

مسرد مصطلحي

(عربي - فرنسي)

Automatismes répétitifs

Paradigme

Fusion des horizons

Effet

Aporie

Littérarité

Réponse

Accueil

Occultisme

Réactualisation

Resubstantialisation

Horizon d'attente

Hypostasiation

Hypostse

Productivité réfléchissante

Sélection

Signifance

آليات تكرارية

إبدال

اتحاد الأفقين

أثر

إحراج

أدبية

استجابة

استقبال

إسرارية

إعادة الترهين

إعادة الجوهرة

أفق التوقع

أقنمة

أقنوم

إنتاجية عاكسة

انتقاء

اندلال

Action	تأثير
Interprétation	تأويل
Dchange	تبادل
Expérience esthétique	تجربة جمالية
Totalisation	تجميع ، استجماع
Intersubjectivation	تداوت
Acmaisation	ترهين (جعل الشيء راهناً)
Réification	تشويء ، تشيء
Représentation	تصوير
Identification esthétique	تطابق جمالي
Application	تطبيق
Actualisation	تفعيل (جعل الشيء فعلاً)
Cincretisation	تفعيل (جعل الشيء فعلياً ، تفعل)
Mise en abyme	تقعير
Tradition	تقليد
Genèse	تكون
Réception	تلق
Isotopie	تماكن
Représentation	تمثيل
Appropriation	تملك
Homologie	تناظر
Conflit des interprétations	تنازع التأويلات
Formulation	توضيح
Attente	توقع

Fait	حدث
Evénement	حدث
Evénementiel	حدثي
Extériorité	خارجانية
Sémantique (sf)	دلالية
Signe	دليل
Actualiser	رهن (جعل الشيء رهنًا)
Narration impersonnelle	سرد موضوعي
Réifier	شيا
Organiciste	عضواني
Oeuvre	عمل
Téléologie	غائية
Actualiser	فعل (جعل الشيء فعلًا)
Philologie	فقه اللغة والأدب
Compréhension	فهم
Précompréhension	فهم قبلي
Classicisant	كلاسيكوي
Totalité	كلية
Ludique	لعبي
Institutionnaliser	مأسس
Institutionnalisation	مأسسة ، تماسس
Hypostasié	مؤقنم
Mimésis	محاكاة
Mimétique	محاكاتي

Logcentrisme	مركزية العلم
Fortune	مصير
Canonique	معياري
Parallèle (sm)	مقايضة
Articuler	مفصل
Articulation	مفصلة ، تمفصل
Praxis	ممارسة
Objectiviste	موضوعاتي
Objectivisme	موضوعاتية
Impersonnalité	موضوعية
Texte	نص
Positiviste	وضعي
Positivisme	وضعية
Effet	وقع

ثبت الأعلام

Achille	أشيل
Erich Auerbach	إيريك أويرباخ
Barbey d'Aurevilly	باربيي دورقيلي
Honoré de Balzac	أونوري دو بلزاك
Roland Barthes	رولان بارت
Bassenge	باسينج
Charles Baudelaire	شارل بودلير
Béatrice	بياتريس
Bédier	بيديي
Walter Benjamin	قالتز بنيامين
P. Benylin	پ. بنيلين
Harold Blum	هارولد بلوم
Hans Blumenberg	هانس بلومنبرج
Boileau	بوالو
Jean Louis Borges	جون - لوي بورجيس
Emma Bovary	إيمّا بوفاري
Bertolt Brecht	برتولت برخت
G. Buck	ج. بوك
Walter Bulst	قالتز بولست
Italo Calvino	إيتالو كالفينو
Candide	كانديد

Jean Marie Carré

Champ Fleury

Châteaubriand

Y. Chevret

Victor Chklovski

R. G. Collingwood

Auguste Comte

E. Coseriu

Fustel de Coulanges

Benedetto Croce

Ernst Tobert Curtius

Jacques Derrida

John Dewey

Diderot

Dostoïevsky

Jörg Drews

George Dursin

Mikel Dufrenne

Duranty

Dionyz Dursin

Umberto Eco

Boris Eichenbaum

Eichendorff

Engles

V. Erlich

جين - ماري كاري

شام فلوري

شاتوبريان

ي. شيفري

فيكتور شكلوفسكي

ر. ج. كلولينجود

أوجست كونت

إ. كوزيري

فوستيل دوكلانج

بينيدتو كروتشي

إرنست توبرت كورتويس

جاك ديريدا

جون ديوي

ديدرو

دوستويفسكي

يورج دريفس

جورج دورسي

ميكيل دوفرين

دورنتي

ديونيز دورزين

أومبرتو إيكو

بوريس إيخينبوم

أيشندورف

إنجلز

ف. إيرليك

robert Escarpit	روبير ايسكاربيت
Etiemble	ايتيامبل
Ernest Feydeau	ارنست فييدو
Silas Flannery	سيلاس فلانورى
Gustave Flaubert	جوستاف فلوپير
Henri Focillon	هنرى فوسيون
Hugo Friedrich	هوجو فريدريك
Northop Frye	نورثروب فرای
H. G. Gadamer	ه. چ. جدامر
Gallimard	جاليمار
Roger Garaudi	روجى جارودى
Stefan George	ستيفان چورچ
Georg Gottfried Gervinus	چورچ جتفريد جرفنوس
Gide	جيد
Gothe	جوته
Lucien Goldman	لوسيان جولدمان
Ludmila	لودمىلا
Jacob Grimm	جاكوب جريم
Gröber	جروبر
R. Guette	ر. جيت
Habennas	هابيناس
Margaret Harkness	مارجريت هاركنيس
Hegel	هيجل
Heidegger	هيدجر
Gerhard Hess	جيرهارت هس

E. T. A. Hoffman

Holderlin

Victor Hugo

Wilhelm Von Humboldt

Husserl

liéna

M. Imdaht

W. Iser

R. Jakobson

Jean Paul

G. Kaiser

Karel Kosik

Siegfried Kracauer

Wemer Krauss

G. Kubler

Lamartine

Lanson

Layseau

Lénine

Claude Lévi Strauss

N. Luhmann

G. Lukacs

Mallarmé

A. Malraux

K. R. Mandelkow

إ. ت. أ. هوفمان

هولدرلين

فيكتور هوجو

فلهلم فون هومبولد

هوسرل

إيينا

م. إمدال

ف. إيزر

ر. ياكوبسون

جان پول

ج. كايزر

كاريل كزك

زيجفريد كراكور

فيرنر كراوس

ج. كوبلر

لامارتين

لانسون

لايزو

لينين

كلود ليفي شتراوس

ن. لوهمان

ج. لوكاش

مالارمي

أ. مالرو

ك. ر. مانديلكو

Karl Manhein	کارل مانهیم
Ermès Marana	ایرمیس مارانا
Karl Marx	کارل مارکس
W. Mittenzwei	ف. متسقای
Molière	مولیر
Montaigne	مونتنی
E. Montégut	ا. مونتیجوت
J. Mukarovsky	ی. موکاروفسکی
C. Muller Dachn	ک. مولر داخن
Musset	موسی
Nerval	نیرقال
H. J. Neuschâfer	ه. ی. نویشافر
A, Nisin	ا. نیزان
Novalis	نوئالیس
Ovide	اوفید
Charles Perrault	شارل بیرو
Louis Philippe	لوی فیلیپ
Gaetan Picon	چیتان بیکون
Pinard	بینار
Plekhanov	بلیخانوف
Plutarque	بلوتارک
K. R. Popper	ک. ر. پوپر
Rablais	رابلی
Ranke	رانکه
Renard	رونار

I. A. Richards	ی. ا. ریتشاردز
Rousseau	روسو
Danielle Sallenare	دانییل سالینار
De Sanctis	دو سانکتیس
Jean Paul Sartre	جان بول سارتر
Scaliger	شلیجر
F. Schalk	ف. شلک
Scherer	شیرر
Schilir	شیلر
Friedrich Schlegel	فریدرش شلیجل
Schleirmacher	شلایرماخر
Walter Scott	والتر سکوت
Seinsgescheben	زاینسجیشین
Sénard	سینار
P. Smith	پ. سمیث
Sickingen	زیکنجن
Susan Sontag	سوزان سونتاج
Léo Spitzer	لیوسبتزر
Staline	ستالین
J. Starobinski	ج. ستاروبینسکی
W. D. Stempel	ف. د. شتمبل
Stendhal	ستاندال
H. Stierle	ه. شتیرله
J. Striedter	ی. شتریتر
Peter Szondi	پیتر تسوندی

Saint Thomas	سان توما
Tzvetan Todorov	تزفيتان تودوروف
Tolstoï	تولستوی
B. Tomachevsky	ب. توماشیفسکی
Claude Träger	کلود تریجر
Chrétien de Troyes	کریتیان دو تروی
Iouri Tynianov	یوری تینیانوف
Valéry	قالیری
Vico	فیکو
Vigny	فینی
A. Vinaver	ا. فیناگیر
F. Vodicka	ف. فودیکا
François Wahl	فرانسوا واهل
Warburg	قاربورج
B. J. Warneken	ب. ی. فارنیکن
R. Warning	ر. قرنن
A. Warren	ا. وارين
M. Wehrli	م. فیرلی
R. Weimann	ر. قایمن
H. Weinrich	ه. فاینرش
René Wellek	رینیہ ویلیک
Edgar Wind	إدجار ویند
Winckelmann	وینکیلمان
Ysengrin	ایسونجران

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد قزاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتكوفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا في غيبوبة	إسماعيل قصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إقيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندروس. جودي	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار چينيت	ت : محمد معصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان تويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوي
١٨ - الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمتي طريف الخولي / بدوي عبد الفتاح
٢١ - خوذة وألف خوذة	صمد بهرنجي	ت : ماجدة العناني
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد علي الناصري
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشري الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة في التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد قزاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامي	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجي / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٣٣ - التاريخ الاقتصادي لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد قزاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصية إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول. ب. بيكسون	ت : خليل كلفت

٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت . جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت . منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم قحى / محمود ملجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت . أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزوج	أوكتايفو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألنوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	يابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت . ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت . عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأطكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانوييا وخ م بينياليستي	ت محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت . لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ ف ألنجتون	ت . مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت . محسن مصيلحي
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحيرة	كارلوس مونيث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت . صبرى محمد عبد الفتى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج٢	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت . رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت . أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أولئ القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت . أحمد قزاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشاتج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت . حسين محمود

- ٧٢ - السياسي العجوز
٧٣ - نقد استجابة القارئ
٧٤ - صلاح الدين والمالِك في مصر
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢
٧٨ - العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية
٧٩ - شعرية التأليف
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»
٨١ - الجماعات المتخيلة
٨٢ - مسرح ميغيل
٨٣ - مختارات
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)
٨٦ - طول الليل
٨٧ - نون والقلم
٨٨ - الابتلاء بالغرب
٨٩ - الطريق الثالث
٩٠ - وسم السيف (قصص)
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسباني الأمريكي المعاصر
٩٣ - محدثات العولمة
٩٤ - الحب الأول والصحبة
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة
٩٧ - هوية فرنسا (المجلد الأول)
٩٨ - الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني
٩٩ - تاريخ السينما العالمية
١٠٠ - مسالة العولمة
١٠١ - النص الروائي (تقنيات ومناهج)
١٠٢ - السياسة والتسامح
١٠٣ - قبر ابن عربي يليه آباء
١٠٤ - أوبرا ماهوجني
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع
١٠٦ - الأدب الأندلسي
١٠٧ - صورة الغدائي في الشعر الأمريكي المعاصر
- ت . س . إليوت
جين . ب . توميكنز
ل . ا . سيمينوفا
أندريه موروا
مجموعة من الكتاب
رينيه ويليك
رونالد رويرتسون
بوريس أوسبنسكي
ألكسندر بوشكين
بندكت أندرسن
ميغيل دي أونامونو
غوتفريد بن
مجموعة من الكتاب
صلاح زكي أقطاي
جمال مير صادق
جلال آل أحمد
جلال آل أحمد
أنتوني جينز
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
باربر الاسوستكا
كارلوس ميغيل
مايك فيذرستون وسكوت لاش
صمويل بيكيت
أنطونيو بويرو بايخو
قصص مختارة
فرنان برودل
نماذج ومقالات
ديفيد روينسون
بول هيرست وجراهام تومبسون
بيرنار فاليط
عبد الكريم الخطيب
عبد الوهاب المؤدب
برتول بريشت
جيرارچينيت
د. ماريا خيسوس روبييرامتي
نخبة
- ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومي
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
ت : مكارم الغمري
ت : محمد طارق الشرقاوي
ت : محمود السيد علي
ت . خالد المعالي
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحي يوسف شتا
ت : ماجدة العناني
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
ت : محمد إبراهيم ميروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت . عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العشماوي
ت : سري محمد محمد عبد اللطيف
ت : إدوار الخراط
ت : بشير السباعي
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحي
ت : رشيد بنحدو
ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوي
ت : عبد العزيز شبيب
ت : أشرف على دعنور
ت : محمد عبد الله الجعيدى

- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي مجموعة من النقاد
١٠٩ - حروب المياه جون بولوك وعادل درويش
١١٠ - النساء في العالم النامي حسنة بيجوم
١١١ - المرأة والجريمة فرانسيس هيندسون
١١٢ - الاحتجاج الهادي أرلين علوي ماكلويد
١١٣ - راية التمرد سادي بلانت
١١٤ - مسرحيات حصاد كونجى وسكان المستنقع وول شورينكا
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده فرجينيا وولف
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام ليلي أحمد
١١٨ - النهضة النسائية في مصر بث بارون
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهرى سنيل
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط ليلي أبو لغد
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية فاطمة موسى
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان جوزيف فوجت
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولية نيل الكسندر وفنادولينا
١٢٤ - القجر المكاذب جون جرائ
١٢٥ - التحليل الموسيقى سيدريك ثورپ ديفي
١٢٦ - فعل القراءة قولفانج إيسر
١٢٧ - إرهاب صفاء فتحى
١٢٨ - الأدب المقارن سوزان باسنيت
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة ماريلا دولورس أسيس جاروته
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية أندريه جوندز قرانك
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) مجموعة من المؤلفين
١٣٢ - ثقافة العولة مايك فيذرستون
١٣٣ - الخوف من المرايا طارق على
١٣٤ - تشريح حضارة بارى ج كيمب
١٣٥ - المختار من نقد س إليوت ت. س. إليوت
١٣٦ - فلاحو الباشا كينيث كونو
١٣٧ - مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية جوزيف ماري مواريه
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف إيفيلينا تارونى
١٣٩ - باريسقال ريشارد فاچنر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار هيربرت ميسن
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر
١٤٣ - قضايا التطوير في البحث الاجتماعى ديريك لايدار
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة كارلو جولادونى
- ت . محمود على مكى
ت . هاشم أحمد محمد
ت . منى قطان
ت . ريهام حسين إبراهيم
ت . إكرام يوسف
ت . أحمد حسان
ت : نسيم مجلى
ت . سميرة رمضان
ت . نهاد أحمد سالم
ت . منى إبراهيم ، وهالة كمال
ت : ليس النقاش
ت . بإشراف/ رؤوف عباس
ت . نخبة من المترجمين
ت . محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
ت . منيرة كروان
ت . أنور محمد إبراهيم
ت . أحمد فؤاد بليغ
ت . سمحة الخولى
ت . عبد الوهاب علوب
ت . بشير السباعي
ت . أميرة حسن نوبيرة
ت : محمد أبو العطا وآخرون
ت : شوقي جلال
ت : لويس بقطر
ت . عبد الوهاب علوب
ت . طلعت الشايب
ت . أحمد محمود
ت . ماهر شفيق فريد
ت . سحر توفيق
ت : كاميليا صبحي
ت . وجيه سمعان عبد المسيح
ت . مصطفى ماهر
ت . أمل الجبوري
ت : نعيم عطية
ت : حسن بيومي
ت . عدلى السمرى
ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فويتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليس	ت . على عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد نورست	ت : عبد القفار مكاوي
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليمان	ت: منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ - غرام القراءة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التمساني
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكتوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٩ - الإيديولوجية	نيفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	يول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسوتا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسبوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جورديون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاکوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين المتنبيين والسمانيين في إسرائيل	يشعيا هو ليتمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - في عالم طاغور	رابندراناث طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميفيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجب الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصبة إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبي الأمريكي	فنسنت . ب . ليتش	ت . محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقي سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزْدَجْ علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	الفين كرتان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد القانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ - الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - ساحت نامہ إبراهيم بك جا	زين العابدين الراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل النجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مختارات من النقد الأثبطو - أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق قريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إيوين إمري وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لاندواى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لييب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الأنبى الحديث ج٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ - الشعر والشاعرية	أطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدي
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهبولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقى	رامون خوتاسنديز	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوربان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ - السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ - مثنيات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدي عبد الغنى
٢١٢ - قصص الأمير مرزيان	مرزيان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - مصر القديمة باليونان حتى رحيل عبد القاصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جديدة للنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جیدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ - سياحت نامہ إبراهيم بك جا	زين العابدين الراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ - مسرحيتان طبيعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ - راويلا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كانو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نقادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارتيا ماركت	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت : طاهر محمد على اليربرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر	موسى ماريديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمن	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سينسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تيريزى ج ١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى منبولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إميسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١)	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لورا إسكييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرتيا ماركت	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	ولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبيوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوربون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكارت	ديف روينسون وجولي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلي رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني	نخبة	ت : قايروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت : ياشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إينوارد مندونغ	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	ت : علي يوسف علي
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلي	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عروديكي
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزي ج ٢	جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١	وليم جيفور بالجريف	ت : صبري محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢	وليم جيفور بالجريف	ت : صبري محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سي ، باترسون	ت : شوقي جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية في مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوي
٢٧٤ - السيدة بريارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود علي مكي
٢٧٥ - ت. س. إيليت شاعرًا وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمساني
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزي
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الأدب الهندي الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفريوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوي	ت : جلال الحفناوي
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان روافو	ت : علي البمبي
٢٨٤ - هرقل مجنوناً	يوربيدس	ت : أحمد عثمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامي	حسن نظامي	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - سياحت نامه إبراهيم بك ج ٢	زين العابدين المراغي	ت : محمود سلامة علاوي
٢٨٧ - الثقافة والعولة والنظام العالمي	أنتوني كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ - الفن الروائي	ديفيد لودج	ت : ماهر البيوطي
٢٨٩ - ديوان منجوهري الدامقاني	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ١	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ٢	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ - مقدمة للأدب العربي	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	يوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوي
٢٩٧ - فن النحوبين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس تراكس - يوسف الأهواني	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مناساة العبيد	أبو بكر تفاوايلييه	ت : مصطفى حجازي السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ - أسطورة برومثيروس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيري وبهاء جاهين
٣٠١ - أسطورة برومثيروس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيري ومحمد الجندي
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بوذا	جين هوب ويورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحماسة - النقد الكانطي للتاريخ	جان - فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ - الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الذهن والملح	انجوس جيلاتي	ت : جمال الجزيري
٣١٠ - يونج	ناجي هيد	ت : محيي الدين محمد حسن
٣١١ - مقال في المنهج الفلسفي	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وليم دي بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ - أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعدي
٣١٤ - الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعي
٣١٥ - جرامشي في العالم العربي	ميشيل بروندينو	ت : كاميليا صبحي
٣١٦ - محاكمة سقراط	آ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ - بلا غد	شير لايموفا - زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ - الأدب الروسي في السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ - صور دريدا	جايتير ياسييفاك وكريستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ١٤)	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ - وجهات نظر حبية في تاريخ الفن الغربي	دبليو. إيوجين كلينباور	ت : خالد مقلح حمزة
٣٢٣ - فن الساتورا	تراث يوناني قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ - اللعب بالنار	أشرف أسدي	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ - عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كريستين يوسف
٣٢٦ - المعرفة والمصلحة	جورجين هايرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ - يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ - رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

٢٢٠ - كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت : سامي صلاح
٢٢١ - عندما جاء السرددين	ستيفن جراي	ت : سامية دياب
٢٢٢ - رحلة شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٢٢٣ - الإسلام في بريطانيا	نييل مطر	ت : بكر عباس
٢٢٤ - لقطات من المستقبل	آرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمي
٢٢٥ - عصر الشك	ناتالي ساروت	ت : فتحى العشرى
٢٢٦ - متون الأهرام	نصوص قديمة	ت : حسن صابر
٢٢٧ - فلسفة الولاء	جوزايا روبس	ت : أحمد الأنصاري
٢٢٨ - نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند	نخبة	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٢٩ - تاريخ الأدب في إيران ج٢	علي أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٢٤٠ - اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت : فخرى ليبب
٢٤١ - قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت : حسن حلمي
٢٤٢ - سلامان وأبسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٢٤٣ - العالم البرجوازي الزائل	نابن جورديمر	ت : سمير عبد ربه
٢٤٤ - الموت في الشمس	بيتر بلانجوه	ت : سمير عبد ربه
٢٤٥ - الركض خلف الزمن	بونه ندائي	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦ - سحر مصر	رشاد رشدي	ت : جمال الجزيري
٢٤٧ - الصبية الطاشون	جان كوكتو	ت : بكر الحلو
٢٤٨ - المتصوفة الأولون في الأدب التركي جا	محمد فؤاد كوبريلي	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٢٤٩ - دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدرون وآخرين	ت : أحمد عمر شاهين
٢٥٠ - بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت : عطية شحاتة
٢٥١ - مبادئ المنطق	جوزايا روبس	ت : أحمد الأنصاري
٢٥٢ - قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت : نعيم عطية
٢٥٣ - الفن الإسلامي في الأندلس (منسية)	باسيليو يابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٢٥٤ - الفن الإسلامي في الأندلس (نباتية)	باسيليو يابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٢٥٥ - التيارات السياسية في إيران	حجت مرتضى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٥٦ - الميراث المر	بول سالم	ت : بدر الرفاعي
٢٥٧ - متون هيرميس	نصوص قديمة	ت : عمر الفاروق عمر
٢٥٨ - أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت : مصطفى حجازي السيد
٢٥٩ - محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت : حبيب الشاروني
٢٦٠ - أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت : ليلي الشرييني
٢٦١ - التصحر : التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت : عاطف معتمد وآمال شاور
٢٦٢ - تلميذ باينبرج	هاينرش شيورال	ت : سيد أحمد فتح الله
٢٦٣ - حركات التحرر الأفريقي	ريتشارد جيبسون	ت : صبري محمد حسن
٢٦٤ - حادثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت : نجلاء أبو عجاج
٢٦٥ - سأم باريس	شارل بودلير	ت : محمد أحمد حمد
٢٦٦ - نساء يركضن مع النتاب	كلاريسا بنكولا	ت : مصطفى محمود محمد

٢٦٧ - القلم الجريء	نخبة	ت . البراق عبد الهادي رضا
٢٦٨ - المصطلح السردى	جيرالد برنس	ت : عابد خزندار
٢٦٩ - المرأة فى أنب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	ت : فوزية العشماوى
٢٧٠ - الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كلير لا لويت	ت : قاطمة عبد الله محمود
٢٧١ - المتصوفة الأولون فى الأدب التركى ج٢	محمد فؤاد كوبريلى	ت . عبد الله أحمد إبراهيم
٢٧٢ - عاش الشباب	وانغ مينغ	ت : وحيد السعيد عبد الحميد
٢٧٣ - كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٧٤ - اليوم السادس	أندريه شديد	ت : حمادة إبراهيم
٢٧٥ - الخلود	ميلان كونديرا	ت . خالد أبو اليزيد
٢٧٦ - الغضب وأحلام السنين	نخبة	ت : إيوار الخراط
٢٧٧ - تاريخ الأدب فى إيران ج٤	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٢٧٨ - المسافر	محمد إقبال	ت . يوسف عبد الفتاح فرج
٢٧٩ - ملك فى الحديقة	سنيل بات	ت : جمال عبد الرحمن
٢٨٠ - حديث عن الخسارة	جونتر جراس	ت : شيرين عبد السلام
٢٨١ - أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	ت : رانيا إبراهيم يوسف
٢٨٢ - تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	ت : أحمد محمد نادى
٢٨٣ - هدية الحجاز	محمد إقبال	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٤ - القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	ت . إيزابيل كمال
٢٨٥ - مشترى العشق	محمد على بهزادراد	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢٨٦ - نفاعاً عن التاريخ الألبى النسوى	جانيت تود	ت . ريهام حسين إبراهيم
٢٨٧ - أغنيات وسوناتات	جون دن	ت : بهاء جاهين
٢٨٨ - مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	ت : محمد علاء الدين منصور
٢٨٩ - من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٩٠ - الأرشيقات والمدن الكبرى	نخبة	ت . عثمان مصطفى عثمان
٢٩١ - الحافلة الليلية	مايف بينشى	ت : منى الدروبي
٢٩٢ - مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانخا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٩٣ - فى قلب الشرق	نوة لويس ماسينيون	ت . زينب محمود الخضيرى
٢٩٤ - القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	ت : هاشم أحمد محمد
٢٩٥ - آلام سياروش	إسماعيل فصيح	ت : سليم حمدان
٢٩٦ - السافاك	تقى تجارى راد	ت : محمود سلامة علاوى
٢٩٧ - نيتشه	لورانس جين	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٩٨ - سارتر	فيليب تودى	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٩٩ - كامى	ديفيد ميروفتس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٠٠ - مومو	مثنائيل إنديه	ت : باهر الجوهري
٤٠١ - الرياضيات	زيادون ساردر	ت . ممنوح عبد المنعم
٤٠٢ - هوكنج	ج . ب . ماك ايفوى	ت : ممنوح عبد المنعم
٤٠٣ - ربة المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	ت : عماد حسن بكر

٤٠٤ - تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ت : طيبة خميس
٤٠٥ - إيزابيل	أندريه جيد	ت : حمادة إبراهيم
٤٠٦ - المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٤٠٧ - الألب الإسبانى المعاصر بقلم كلبه	أقلام مختلفة	ت . طلعت شاهين
٤٠٨ - معجم تاريخ مصر	جوان فوشركنج	ت : عنان الشهاوى
٤٠٩ - انتصار السعادة	برتراند راسل	ت . إلهامى عمارة
٤١٠ - خلاصة القرن	كارل بوبر	ت : الزواوى بغورة
٤١١ - همس من الماضى	جينيفر أكرمان	ت : أحمد مستجير
٤١٢ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ٣ج)	ليفى بروفنسال	ت . نخبة
٤١٣ - أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت . محمد البخارى
٤١٤ - الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوف	ت : أمل الصبان
٤١٥ - صورة كوكب	فريدريش نورنيمات	ت : أحمد كامل عبد الرحيم
٤١٦ - مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	ت : مصطفى بدوى
٤١٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٥	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤١٨ - سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	ت . عبد الرحمن الشيخ
٤١٩ - العصر الذهبى للإسكندرية	جون ماريو	ت : نسيم مجلى
٤٢٠ - مكرو ميجاس	فولتير	ت . الطيب بن رجب
٤٢١ - الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى	روى متحدة	ت . أشرف محمد كيلانى
٤٢٢ - رحلة لاستكشاف أفريقيا ج ١	نخبة	ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٢٣ - إسراءات الرجل الطيف	نخبة	ت : وحيد النقاش
٤٢٤ - لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبد الرحمن الجامى	ت : محمد علاء الدين منصور
٤٢٥ - من طاووس حتى فرح	محمود طلوعى	ت . محمود سلامة علاوى
٤٢٦ - الخفافيش وقصر آخرى من أفغانستان	نخبة	ت . محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧ - بانديراس الطاغية	باى إنكلان	ت : ثريا شلبى
٤٢٨ - الخزانة الخفية	محمد هوتك	ت : محمد أمان صافى
٤٢٩ - هيجل	ليود سبنسر وأندرجى كروز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٠ - كانط	كرستوفر وانت وأندرجى كليموفسكى	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣١ - فوكو	كريس هيروكس وزوران جفتيك	ت . إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٢ - ماكياڤلى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٣ - جويس	ديفيد نوريس وكارل قلنت	ت : حمدى الجابرى
٤٣٤ - الرمانسية	دونكان هيث وچودن بورهام	ت : عصام حجازى
٤٣٥ - توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زيريج	ت : ناجى رشوان
٤٣٦ - تاريخ الفلسفة (مج ١)	فردريك كويلستون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٧ - رحالة هندي فى بلاد الشرق	شيلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨ - بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بييرس	ت . عايدة سيف الدولة
٤٣٩ - موت المرابى	صدر الدين عينى	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠ - قواعد اللهجات العربية	كرستن بروسناد	ت : محمد الشرقاوى

٤٤١ - رب الأشياء الصغيرة	أرونداتى روى	ت : فخرى لبيب
٤٤٢ - حتشبسوت (الملكة الفرعونية)	فوزية أسعد	ت : ماهر جويجاتى
٤٤٣ - اللغة العربية	كيس نرستينج	ت : محمد الشرقاوى
٤٤٤ - أمريكا اللاتينية . الثقافات القديمة	لاورى سيجورنه	ت : صالح علمانى
٤٤٥ - حول وزن الشعر	پرويز نائل خانلرى	ت : محمد محمد يونس
٤٤٦ - التحالف الأسود	ألكسندر كوكيرن وجيفرى سانت كلير	ت : أحمد محمود
٤٤٧ - نظرية الكم	ج. پ. ماك ايفوى	ت : معدوح عبد المنعم
٤٤٨ - علم نفس التطور	ديلان ايفانز - أوسكار زاريت	ت : معدوح عبد المنعم
٤٤٩ - الحركة النسائية	مجموعة	ت : جمال الجزيرى
٤٥٠ - ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا - ريبيكارايت	ت : جمال الجزيرى
٤٥١ - الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن / بورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢ - لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجانزى / أوسكار زاريت	ت : محى الدين مزيد
٤٥٣ - القاهرة : إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	ت : خليوم طوسون وقواد الدهان
٤٥٤ - خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	ت : سوزان خليل
٤٥٥ - تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فردريك كوبلستون	ت : محمود سيد أحمد
٤٥٦ - لا تنسنى	مريم جعفرى	ت : هويدا عزت محمد
٤٥٧ - النساء فى الفكر السيلسى الغربى	سوزان موالر اوكين	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٨ - الموريسكيون الأندلسيون	خوليو كارو باروخا	ت : جمال عبد الرحمن
٤٥٩ - مع مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
٤٦٠ - الفاشية والنازية	ستوارت هود - ليتزا جانستز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٦١ - لكان	داريان ليدر - جودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٦٢ - طه حسين من الأزهر إلى السوريين	عبد الرشيد الصادق محمودى	ت : عبد الرشيد الصادق محمودى
٤٦٣ - الدولة المارقة	ويليام بلوم	ت : كمال السيد
٤٦٤ - ديمقراطية القلة	ميكانيل بارتنى	ت : حصة منيف
٤٦٥ - قصص اليهود	لويس جنزيرج	ت : جمال الرفاعى
٤٦٦ - حكايات حب ويطولات فرعونية	فيولين فانويك	ت : فاطمة محمود
٤٦٧ - التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ت : ربيع وهبة
٤٦٨ - روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٤٦٩ - جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	ت : مجدى عبد الرازق
٤٧٠ - الأراضي والجودة البيئية	نخبة	ت : محمد السيد النة
٤٧١ - رحلة لاستكشاف أفريقيا ج ٢	نخبة	ت : عبد الله الرازق إبراهيم
٤٧٢ - نون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	ت : سليمان العطار
٤٧٣ - نون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	ت : سليمان العطار
٤٧٤ - الأدب والنسوية	يام مورييس	ت : سهام عبد السلام
٤٧٥ - صوت مصر : أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	ت : عادل هلال عنانى
٤٧٦ - أرض الحباب بعيدة بيم التونسي	ماريلين بوث	ت : سحر توفيق
٤٧٧ - تاريخ الصين	هيلدا هوخام	ت : أشرف كيلانى

٤٧٨ - الصين والولايات المتحدة	ليو شيه تشنج ولى شى نونج	ت : عبد العزيز حمدي
٤٧٩ - المقهى (مسرحية صينية)	لاوشه	ت : عبد العزيز حمدي
٤٨٠ - تسلى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	ت : عبد العزيز حمدي
٤٨١ - عبادة النبی	روى متحدة	ت : رضوان السيد
٤٨٢ - موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	ت : فاطمة محمود
٤٨٣ - النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	ت : أحمد الشامي
٤٨٤ - جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	ت : رشيد بنحدو

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٧٢ / ٢٠٠٢

إن الإبدال الجديد الذى تقترحه جمالية التلقى على نقدنا، هو الاهتمام بأثر الأدب فى القارئ، لا بالأدب فى حد مرجعيته أو تاريخيته أو فى حد ذاته كما هو؛ فالسؤال الذى يتعين على الناقد طرحه من الآن ليس هو: ما موقع النص فى الصيرورة التاريخية أو ما الذى يقوله أو كيف يقوله؟ وإنما هو: ماذا يحدث للقارئ حين يقرأ؟ أى: ما طبيعة وقع النص وشدة أثره فيه؟ وفى إجابة الناقد على هذا السؤال الجديد إجابة على سؤال النقد الأزلنى: هل النص الأدبى المنقود جيد؟ أو ردىء؟